

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA



TRANSPARENCIA Y OPACIDAD TEXTUAL.
ANÁLISIS CONTRASTIVO DE HAIKUS JAPONESES TRADUCIDOS AL
ESPAÑOL POR TRADUCTORES PROFESIONALES Y POR JAPONESES
APRENDIENTES DE ESPAÑOL. ESTUDIO DEL SIGNIFICADO
CONCEPTUAL Y PROCEDIMENTAL

TESIS DOCTORAL

Presentada por: Angustias de Arcos Pastor

Directora: M^a Azucena Penas Ibáñez

MADRID – NOVIEMBRE 2015

A mi familia toda, en el cielo y en la tierra.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi gratitud a cuantos me han ayudado para poder llevar a cabo la elaboración de esta tesis.

En unos casos, la ayuda ha sido directa, muy directa, como la de mi directora, Azucena Penas Ibáñez, quien a lo largo de todo este tiempo –y cuando a veces yo lo veía imposible– siempre ha mantenido su confianza en la consecución de esta tarea y me ha transmitido todo el ánimo necesario. Gracias por su asesoramiento, sus sugerencias y correcciones. Y sobre todo, gracias por su generosidad, por no poner límite de tiempo en el trabajo conjunto, especialmente en esta última fase.

También quiero dar las gracias de manera muy especial a mis colaboradores, traductores *ad hoc*, que generosamente aceptaron participar en esta investigación y realizaron las traducciones de haikus del japonés al español que les pedí. Gracias a Michihito, Miho, Atsushi, Eri, Ana, Hiroshi, Takako, Kayo, Azusa, Yumi, Noriko, Nao y Yoko (algunos de ellos alumnos míos en el Instituto Cervantes de Tokio donde doy clases), sin cuya participación este trabajo no habría sido posible.

Asimismo, agradezco a la Universidad Tsuda de Tokio, donde también enseño español, por facilitarme el hecho de poder ajustar mi calendario de clases a las necesidades que la dedicación a la tesis requería.

Por último, deseo transmitir mi agradecimiento a quienes me han ayudado de forma quizás menos directa, pero que han hecho posible que en una parte de esta última etapa haya podido dedicarme exclusivamente a mi tesis, sin tener que preocuparme de las “cosas pequeñas” como hacer la compra, cocinar, limpiar... A todas ellas, muchas gracias. “Vuestro Padre, que ve en lo escondido, os recompensará” (Mt.6, 6).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	8
1.1 Qué es el haiku. Breve presentación.....	8
1.1.1 Orígenes del haiku	10
1.1.2 Tipología del haiku	16
1.1.3 Definiciones del haiku	30
1.2 Relaciones del haiku con otras manifestaciones culturales. Consideraciones previas	34
1.2.1 Haiku y zen	34
1.2.2 Haiku y <i>haiga</i>	44
1.2.3 Haiku y flamenco.....	51
1.2.4 Haiku y microrrelato.....	64
1.2.4.1 Convergencias entre haiku y microrrelato	66
1.2.4.2 Divergencias entre haiku y microrrelato	78
1.2.5 Haiku y pensamiento	83

PARTE PRIMERA

2. MARCO TEÓRICO	87
2.1 Dificultades que plantean las traducciones de haikus al español	87
2.1.1 Características de la lengua japonesa	94
2.1.2 Reflexiones de algunos traductores acerca de la traducción de haikus al español	104
2.2 Enunciación y enunciado. Texto y enunciado	109
2.3 Transparencia y opacidad textual	126
2.3.1 Coherencia y cohesión	128
2.3.1.1 Mecanismos de cohesión textual	136
2.3.2 Corrección y adecuación	144
2.3.3 Legibilidad y comprensibilidad	152
2.3.4 Significado conceptual y significado procedimental	169
2.3.4.1 Características del significado procedimental y conceptual	172
2.3.4.2 La puntuación desde la semántica procedimental	181

2.3.4.3 Dificultades de las expresiones procedimentales en el aprendizaje de un idioma extranjero y en las traducciones	191
---	-----

PARTE SEGUNDA

3. APLICACIÓN DEL MARCO TEÓRICO AL ANÁLISIS DE HAIKUS	193
CORPUS Y METODOLOGIA	193
3.1 Análisis del haiku (1)	199
3.1.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (1)	214
3.2 Análisis del haiku (2)	217
3.2.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (2)	233
3.3 Análisis del haiku (3)	236
3.3.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (3)	248
3.4 Análisis del haiku (4)	251
3.4.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (4)	265
3.5 Análisis del haiku (5)	268
3.5.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (5)	283
3.6 Análisis del haiku (6)	286
3.6.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (6)	298
3.7 Análisis del haiku (7)	301
3.7.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (7)	315
3.8 Análisis del haiku (8)	318
3.8.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (8)	335
3.9 Análisis del haiku (9)	338
3.9.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (9)	353
3.10 Análisis del haiku (10)	346
3.10.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (10)	366
3.11 Análisis del haiku (11)	369
3.11.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (11)	384
3.12 Análisis del haiku (12)	387
3.12.1 <i>Corpus</i> trabajado. Anexo haiku (12)	402

CONCLUSIONES	405
ÍNDICE DE HAIKUS CITADOS	445
BIBLIOGRAFÍA	455

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Qué es el haiku. Breve presentación

Sorprende la presencia del haiku en la vida cotidiana de Japón: talleres de haiku en programas de televisión, periódicos y revistas con columnas y secciones diarias dedicadas al haiku, personajes muy famosos de dibujos animados que componen haikus en situaciones significativas, concursos de haikus publicados en periódicos para niños, personajes de novelas ambientadas en distintas épocas que también escriben haiku, museos de haiku, abundantísimas páginas web sobre el tema... Por lo tanto, no es necesario acudir a un libro de poesía para encontrarse con ellos.

El haiku es más que una estrofa, es más que la aparición (o no) del *kigo* (palabra que indica la estación del año) o del esquema métrico 5-7-5. Si bien es verdad que muchos haikus contienen estos elementos, su esencia no depende de ellos, no es lo que le da a la poesía el “sabor a haiku”, como dice V. Haya (2007a: 10-12), quien, en la introducción a un libro de traducciones de poemas de Santoka, afirma:

El haiku es una impresión natural que se hace poesía. Una sensación ante algo, que no necesariamente tiene que transmitir belleza:

(1)

*Orinando con alegre desenfado...
Todo plagado de brotes de hierba*

Ni tiene necesariamente que tener un sentido profundo:

(2)

*Friendo pescado,
A veces también friéndome la mano
Vida en soledad*

O pura percepción de la armónica tranquilidad en el mundo:

(3)

Sobre la nieve cae la nieve

Estoy en paz

Porque al *haijin* (poeta de haiku) le interesa todo lo que pasa. Absolutamente todo. [...] Cada cosa es mirada por un *haijin* como si en ese momento hubiese sido creada, como si nadie antes la hubiera visto. Si tuviésemos que utilizar un ejemplo del mundo de hoy para explicar lo que merece un haiku, sería todo aquello de lo que puede hacerse una buena fotografía. No es casualidad que la fiebre japonesa por el haiku haya sido continuada por una idéntica afición por la fotografía. Conservar un instante especial de la realidad, esa es la finalidad del haiku.

De ahí que este autor (2007b: 123) acuda en otro trabajo a la expresión “estética *zoom*” para explicar cómo surgen muchos haikus. Cómo el poeta se acerca a cosas aparentemente insignificantes, pero que cobran importancia ante sus sentidos, ante su corazón, “como si el universo dependiera de ello”.

Y resalta V. Haya (2007a: 13) la cualidad de asombro que debe tener todo buen haiku:

[...] el arte supremo del haiku no culmina con la captación emocionada de una escena del mundo natural en unas pocas sílabas. Después de la lectura de miles de haikus llegamos al convencimiento de que si un haiku es sólo literatura –palabras engarzadas con cierto arte y oficio– si no es asombro, si no contiene eso sagrado que mantiene y vivifica el mundo, ese haiku carece de interés.

Asombro que va ligado al sentimiento tan arraigado y profundo de lo sagrado en el mundo japonés:

Lo sagrado es en Japón la propia realidad de la que formamos parte. El hombre está inmerso en lo sagrado y, quizás por eso, no lo capta con facilidad. [...] Hay que ser poeta para encararse con lo sagrado; la religión a la que se pertenezca es irrelevante (*ibíd.*).

1.1.1. Orígenes del haiku

Durante los siglos VII al IX, Japón recibió una gran influencia de China en diferentes aspectos histórico-culturales. Las costumbres chinas fueron imitadas por la aristocracia, tanto en el ámbito público como en el privado. También en la producción poética se adoptaron la lengua de China y las reglas de versificación, basadas en la simetría: dos cuartetos de igual estructura con un gran paralelismo semántico y gramatical. Los versos eran de cinco o siete sílabas, con una misma rima en los versos pares.

a) **El *waka*.** Paralelamente a la poesía en lengua china (*kanshi*) se escribe poesía en japonés. Esta poesía de Japón (*waka*), escrita en caracteres silábicos llamados *kana*, carece de rima y se basa en un ritmo de prosodia asimétrica de cinco y siete sílabas.

La primera antología de *waka* es el *Manyooshuu*, (“De las mil hojas”) publicada en 759 con poemas de los siglos VII y VIII. En ella aparecen varios tipos de poesías:

- *Chooka* (poema largo): serie indefinida de versos alternos de 5 y 7 sílabas. Finaliza en uno de 7.

- *Tanka* (poema corto): dos estrofas de tres (5-7-5) y dos versos (7-7), formando dos unidades sintácticas y semánticas.

- *Sedooka* (poema con estribillo repetido): dos estrofas de tres versos (5-7-7)

El *chooka* y el *sedooka*, además de otras formas poéticas, irán cayendo en desuso. No así el *tanka*, que se ha mantenido hasta nuestros días con gran vitalidad. De tal manera que a partir de un determinado momento *waka* y *tanka* pasan a ser sinónimos.

Como testimonio de esta vitalidad del *tanka* valga mencionar el *Utakai Hajime* (“Cita poética de Año Nuevo”), acto solemne de presentación de poesías que se viene celebrando en el Palacio Imperial desde hace siglos hasta la actualidad.

Cada año miles de japoneses presentan sus *tanka*, que versan sobre un tema establecido de antemano. Las poesías seleccionadas son leídas ante los Emperadores y otros miembros de la Casa Imperial, quienes también leen sus composiciones. El acto se televisa en directo y es muy seguido.

b) El *renga* (poema en cadena). Es una sucesión encadenada de *tanka* compuesta por varios poetas de forma compartida e improvisada, para demostrar su ingenio. Cada participante componía una de las dos estrofas del *tanka*.

Había dos tipos: uno de tendencia seria (cortesano, refinado, con acento en la melancolía) y otro cómico (popular, directo y más corto que el anterior). Este último se denominó *haikai renga* (poemas lúdicos encadenados) y fue haciéndose cada vez más popular, hasta imponerse como forma del *renga*. Más tarde se llamaría sólo *haikai*.

La estrofa inicial con la que arranca la cadena poética va tomando cada vez más importancia, hasta llegar a valorarse independientemente. De esta estrofa de arranque (llamada *hokku*, tres versos de 5-7-5 sílabas) dependía toda la cadena poética y debía contener una palabra de estación o *kigo*.

c) El *hokku*. En una antología que se publica en el siglo XIV llamada *Tsukuba-shuu*, uno de sus tomos está dedicado exclusivamente a esta estrofa inicial, lo que indica que existía como estrofa independiente. La palabra de estación va consolidando su importancia en ella.

Más tarde, como había sucedido con los términos *waka* y *tanka*, donde la parte (*tanka*, un tipo de poesía japonesa) sustituyó al todo (*waka*, poesía japonesa), el *hokku* (esta estrofa de arranque perteneciente al *tanka* e integrante del *haikai*) tomará el nombre de *haikai*.

d) El término “haiku”. Comenzó a utilizarse a finales del siglo XIX. F. Rodríguez-Izquierdo (en Ota y Gallego, 2013: 19) explica cómo su origen lingüístico es un acrónimo:

[...] tal como se usa ahora, abarca también el antiguo *haikai*, y en sustitución de dicha voz japonesa, es un término relativamente moderno, acuñado por el poeta Masaoka Shiki (1867-1902) a fines del siglo XIX. Shiki [...] realizó un cruce de dos palabras, *haikai* y *hokku*, apoyándose en la expresión “*haikai no hokku*” ‘el verso (o estrofa, diríamos) inicial de una ronda de *haikai*’, y tomando la primera parte de la primera palabra y la segunda de la última, realizó la síncopa: **haikai** – **hoku** = **haiku**. Así inventó el término que ahora se usa.

Para poder apreciar la evolución de la poesía japonesa, es significativa esta figura alegórica de la que se vale Tantan (poeta de la escuela de Basho), recogida por F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 53): “La poesía china es una larga espada; el *waka* es una espada; el *renga* es una espada corta; el *haikai* es un puñal”.

Hemos visto cómo el *haikai renga* es el origen inmediato del haiku. Este *haikai* llegará a ser una poesía popular con poca calidad literaria y carente de reglas, de ahí que Moritake (1472-1549) trate de elevarlo mediante un mayor refinamiento y un menor humor tosco. Más adelante será Teitoku (1570-1653) quien pondrá orden en este mundo del *haikai* imponiendo de nuevo las reglas del *renga* e impulsando la escritura del *hokku* como estrofa independiente. El humor se refinará, o se intelectualizará, al plasmarse sobre todo en juegos de palabras.

De nuevo se da una reacción ante la constricción de las reglas y la escuela Danrin del poeta Soin (1604-1682) aboga por una total libertad expresiva, sin restricción de temas ni de vocabulario, y con desviaciones de la pauta silábica tradicional 5-7-5.

Y será con Basho (1644-1694), según apunta F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 66), con quien el haiku alcanzará la calidad literaria:

Bashoo se dio cuenta de que la poesía no es meramente belleza como aparece en el *waka*, o moralidad como el *dooka* (poema didáctico), o intelectualidad e ingenio verbal como en *haikai*. Bashoo buscará entonces una mayor trascendencia para su poesía, que consistirá simplemente en cantar lo ordinario y lo inmediato, pero en comunión de vida con el poeta mediante una intuición de la naturaleza

de objeto y sujeto. Será como una iluminación budista. Y surge el haiku como expresión humana de esta experiencia.

Por su parte, V. Haya (2013: 155) expresa de la siguiente manera el papel desarrollado por Basho en el nacimiento del haiku:

Bashô aprovecha un género poético menor que acababa de nacer y que solo se refería a la Naturaleza, el *haikai*, como herramienta para lograr sus propósitos: crear una forma de expresión que refleje el sentimiento profundo que la Naturaleza despierta en el japonés. Por tanto, el haiku nace como una poesía “de lo sagrado”.

En cuanto a la evolución del tema de *estación* –muy presente en el haiku aunque no nuclear, pues su presencia no es requisito imprescindible para que una composición poética sea haiku–, daremos unas muy breves pinceladas valiéndonos especialmente de algunas de las más importantes antologías poéticas.

En los primeros libros sobre la historia de Japón –*Kojiki* (712) y *Nihonshoki* (720)–, se hace, aunque esporádicamente y sin formar parte integral del poema, mención expresa al término *estación* en los *tanka*.

En el *Manyooshuu* (749) ya se puede reconocer el concepto de *estación*, con la aparición de la belleza de la naturaleza como tema de expresión literaria.

Es en el *Kokinshuu* (905) donde se hacen presentes por vez primera categorías de palabras para las cuatro estaciones.

Y en el *Shin Kokinshuu* (1205) muchas poesías tienen ya a la naturaleza como objeto, y no como simple marco.

Como hemos visto, en los certámenes poéticos del periodo Heian (794-1185, última etapa de la época clásica, con capital en Kioto) se hace preceptivo el uso de la palabra de estación en el *hokku* de los *renga* largos. F. Rodríguez-Izquierdo (en Ota y Gallego, 2013: 17) compara la función del *kigo* con nuestra costumbre de escribir la fecha en las cartas, como una manera de dar fe del presente; además de vincular el poema con la naturaleza. Por consiguiente, ya podemos intuir un

proceso procedimental de base en el *kigo*, al convertirse su significado conceptual original en signo que guía interpretativamente la adecuada inferencia temporal en el texto.

En 1470, según apunta el mismo autor (Rodríguez-Izquierdo, 2009: 60), el poeta Sogi “insiste en el consejo de escribir sobre la estación del año, basándose en la profunda interacción que debe existir entre el poeta y su tema. [...] el sentido de estación era para él parte integral de la totalidad de visión que es un poema”.

En la época de esplendor del *haikai*, sobre todo en la escuela Danrin, se sigue manteniendo el uso de la palabra de *estación* en el *hokku*, posiblemente como burla a la poesía clásica.

Y ya con Basho (1644-1694), “la inclusión del tema de *estación* como un elemento necesario de aprensión intuitiva se establece aún más firmemente en el *hokku*. [...] apreciando sus más profundos significados” (*ibíd.*, 62).

Sin embargo, el mismo autor advierte del doble uso que se puede hacer del haiku y sus motivos, llegando incluso a su rutinización:

[...] el haiku evolucionó no por su propia necesidad interna de llegar a una expresión ceñida y exacta; y no tanto por la mera casualidad de haber sido en su origen el *hokku* o primer verso de los *renga* o *haikai*, independizándose luego. El haiku fue el mejor instrumento expresivo en poder de los genios que supieron cantarlo, y fue también ocasión de rutina y mediocridad para la gran masa de pretendidos poetas (*ibíd.*, 62-63).

Se puede concluir, pues, que el *renga*, o poema encadenado, en su modalidad popular de *haikai renga*, ha sido el nexo entre las formas más célebres y cultas de la poesía japonesa: el *tanka* y el *haiku*. Ante la complicación del *renga* clásico (*tankas* encadenados) se encontró una salida en la poesía popular en la forma de *haikai renga* (*tankas* encadenados de contenido humorístico), y de éste surgió el haiku. Es así que, en palabras de F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 54) “el sentido popular del gusto poético japonés ha sido, pues, la sal que ha preservado sus modelos favoritos de canción”.

1.1.2 Tipología del haiku

Pueden establecerse distintas clasificaciones atendiendo a otros tantos criterios.

A. Clasificación estacional.

Es, sin duda, la más utilizada. Las poesías se agrupan de acuerdo con el *kigo* (expresión que se asocia a la primavera, el verano, el otoño o el invierno; y también al Año Nuevo). No en vano la naturaleza es el gran tema del haiku, y ésta se concreta en una de las estaciones.

Señala F. Rodríguez-Izquierdo (en Ota y Gallego, 2013: 20) que la cultura de Japón está volcada en la naturaleza, hecho propiciado por su condición de archipiélago, su clima monzónico, sus montañas y volcanes, sus lagos, selvas y ríos... Añadiríamos que también la educación en la sensibilidad para apreciar esta naturaleza y sus cambios desempeña un papel importante: el hecho, por ejemplo, de que constituye casi un ritual de otoño ir a lugares donde las tonalidades del cambio de hoja componen un paisaje especialmente hermoso, con el único objetivo de la contemplación. O en los pocos días de primavera que dura la floración de los cerezos, pasear por las calles y hacer decenas de fotografías. O visitar parques y jardines en los que deleitarse con la belleza de las flores propias de cada época del año.

S. Ota y E. Gallego (*ibíd.*, 227) explican que en Japón existen abundantes diccionarios de *kigo* llamados *saijiki*, los cuales están divididos en cinco estaciones: primavera, verano, otoño, invierno y Año Nuevo. El nombre de estos diccionarios se toma del antiguo calendario anual procedente de China, que divide el año en 24 subestaciones que hacen referencia a la naturaleza y al tiempo meteorológico, así como a las costumbres o fiestas de Japón. Presentan en su libro, como ellas mismas dicen, “una especie de mini-*saijiki*”, en el que resulta interesante constatar algunas curiosas convenciones; por ejemplo, nótese que mientras que *kaminari* –‘trueno’– es *kigo* de verano, *inazuma* –‘relámpago’–, lo

es de otoño; o que hay dos términos para niebla, según sea de primavera (*kasumi*) o de otoño (*kiri*).

Ofrecemos un extracto del diccionario de palabras de estación que estas autoras presentan:

Primavera			
<i>shunkoo</i>	luz primaveral	<i>tsubaki</i>	camelia
<i>harusame</i>	lluvia primaveral	<i>sakura</i>	cerezo japonés
<i>kasumi</i>	niebla	<i>ume</i>	ciruelo
<i>chatsumi</i>	recolección del té	<i>fuji no hana</i>	glicinia
<i>kawazu, kaeru</i>	rana	<i>momo ho hana</i>	flor de melocotón
<i>uguisu</i>	ruiseñor japonés	<i>aomugi</i>	trigo verde
<i>kiji</i>	faisán (ave ...nacional de Japón)	<i>tanemaki</i>	sembrar
<i>tsubame</i>	golondrina	<i>haru no yoru</i>	noche de primavera
<i>hamaguri</i>	almeja	<i>hinaga</i>	largo día de primavera
<i>kaiko</i>	gusano de seda	<i>haruu no kaze</i>	brisa primaveral

Verano			
<i>mijikayo</i>	noche breve	<i>koromogae</i>	cambio de la ropa invernal por la estival
<i>atsusa</i>	calor	<i>semi</i>	cigarra
<i>kumo no mine</i>	cumulonimbos	<i>ari</i>	hormiga
<i>tsuyu</i>	época de las lluvias	<i>botan</i>	peonía
<i>niji</i>	arcoíris	<i>himawari</i>	girasol

<i>asagumori</i>	neblina matinal	<i>kaminari</i>	trueno
<i>hizakari</i>	plenitud del calor en los días veraniegos (entre el mediodía y hasta las dos o las tres de la tarde)	<i>shincha</i>	té recién recogido
<i>hideri</i>	sequía	<i>hototogisu</i>	un tipo de cuclillo
<i>shimizu</i>	agua pura, cristalina	<i>mugi</i>	trigo

Otoño			
<i>aki no kure</i>	atardecer de otoño, tarde o crepúsculo de otoño o también fin del otoño	<i>kooroogi</i>	grillo
<i>yonaga</i>	noche larga	<i>nashi</i>	pera
<i>asasamu</i>	frío mañanero	<i>ringo</i>	manzana
<i>gekkoo</i>	luna	<i>kooyoo/momiji</i>	hojas coloradas
<i>akihare</i>	cielo despejado de otoño	<i>wase</i>	arroz temprano
<i>ama no gawa</i>	vía láctea	<i>yosamu</i>	frío nocturno
<i>akikaze</i>	viento otoñal	<i>kiri</i>	niebla
<i>inazuma</i>	relámpago	<i>shika</i>	ciervo
<i>tsuyu</i>	rocío	<i>tonbo</i>	libélula
<i>inekari</i>	segar los tallos de arroz	<i>kuri</i>	castaña

Invierno			
<i>tanjitsu</i>	días cortos	<i>kaki</i>	ostra
<i>samushi</i>	frío	<i>ochiba/rakuyoo</i>	hojas caídas
<i>kooru/itsu</i>	helar	<i>suisen</i>	narciso
<i>kogarashi</i>	viento de invierno	<i>daikon</i>	nabo
<i>kitakaze</i>	viento norte	<i>toshi no kure</i>	final del año
<i>shigure</i>	llovizna	<i>fuyu no tsuki</i>	luna invernal
<i>arare</i>	granizo	<i>zooni</i>	caldo de arroz
<i>shimo</i>	escarcha	<i>chidori</i>	chorlito
<i>yuki</i>	nieve	<i>kamo</i>	pato
<i>sumi</i>	carbón	<i>cha no hana</i>	la flor de té

Año Nuevo			
<i>toshi mukau</i>	acoger el año	<i>hatsu-fuji</i>	primera vista del monte Fuji al comenzar el año
<i>gantán</i>	la primera mañana del año	<i>kadomatsu/matsukazari</i>	adornos de pino y bambú ante la puerta de casa en Año Nuevo
<i>hatsuhi</i>	aurora de Año Nuevo	<i>kagamimochi</i>	pastelillos de arroz como ofrendas
<i>ganjitsu</i>	el primer día del año	<i>zooni</i>	sopa de pastelillos de arroz y otros ingredientes que se toma los tres días que duran los festejos de Año Nuevo
<i>toshidama</i>	regalos, propina de Año Nuevo	<i>nengajoo</i>	tarjeta de Año Nuevo
<i>kakizome</i>	primera escritura del año	<i>tsuyume</i>	primer sueño de la noche de Año Nuevo, que determina la suerte del año
<i>yuzuriha</i>	hojas que simbolizan prosperidad y longevidad	<i>hatsutori</i>	gallo que canta al amanecer el Año Nuevo

Como observa F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 31), incidiendo de nuevo, aunque no lo exprese directamente, en el significado procedimental del término de *estación o kigo*:

Del mismo modo que un punto del espacio puede definirse por referencia a los cuatro puntos cardinales [...], así un instante de tiempo pertenece a una de las cuatro estaciones. La palabra de estación en el haiku es el nexo entre el instante captado y el flujo natural de la vida cósmica. El hombre es en sí parte de la naturaleza, y actualiza su contacto con ella a través de un sentido de estación.

Hay una relación muy profunda entre determinados elementos y la estación con la que se asocia, de tal manera que al nombrar uno de ellos se evoca la estación a la que pertenece.

Y esto no sólo sucede en la literatura; en la vida cotidiana actual también se percibe esta relación, por ejemplo, en los alimentos, en las flores. Así, si en televisión aparece alguien comiendo sandía, automáticamente se piensa en una estampa típica del verano. Una hortensia nos lleva directamente a la estación de lluvias (junio y julio), o la flor de cerezo a la primavera. La manera que tienen los japoneses de relacionarse con la naturaleza, con los elementos significativos de cada estación, de cada época o festividad del año es muy peculiar.

Es verdad que podríamos decir que, por ejemplo, en España también tenemos estaciones y que en otoño las hojas cambian de color. O que se produce la floración de distintas especies a lo largo del año. Pero raramente se hará una excursión con el sólo objetivo de disfrutar de la contemplación de las hojas o se hará tema recurrente en las conversaciones. Sin duda alguna, la sensibilidad de los japoneses está educada de otra manera.

Kyoshi (1874-1959), discípulo de Shiki, escribió en 1939 en la famosa revista *Hototogisu* respecto de la palabra de *estación* y su papel nuclear (*apud* F. Rodríguez-Izquierdo 2009: 122):

Los jóvenes son propensos a inventar cosas nuevas aun en el mundo del haiku, pero los que se atreven a violar la forma correcta o la regla de la palabra de estación destruirán el mundo del haiku, y deben por tanto ser desterrados de él.

B. Clasificación cronológica.

Pueden establecerse tres épocas en la historia del haiku, separadas por dos destacados poetas: Basho (1644-1694) y Shiki (1867-1902).

B.1 Haiku arcaico: es el que se escribe antes de Basho, aunque en opinión de V. Haya (2013: 43): “Es muy generoso por parte de los japoneses calificar de “haiku” lo que se escribía antes de Bashô”. Por su parte, en esta misma línea, F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 122) califica la situación del haiku antes de Basho como de “infraliteraria”.

Veamos un ejemplo de este tipo de haiku para justificar tales afirmaciones.

(4)

Kumo wa hebi nomikomu tsuki no kaeru kana

Teitoku

La nube, una serpiente

que se traga

a la rana-Luna

(Trad.: V. Haya, 2013: 68)

El haiku arcaico es “intelectualista” y “más que observar la Naturaleza, la usa como excusa; suele emplear la personificación de los seres naturales; utiliza la metáfora; es proclive al humor; es un haiku ligero, que sirve de pasatiempo, poco emotivo y muy elaborado” (*ibíd.*).

Asegura este autor que, teniendo en cuenta estas características, en la actualidad se siguen escribiendo haikus arcaicos.

B.2 Haiku clásico: es el escrito entre Basho (1664-1694) y Shiki (1866-1902). Constituye un gran salto respecto al arcaico y responde a otro espíritu. Basho lo despoja de artificio y pone la intuición de la naturaleza como base, puesto que ya no es un mero marco, sino que cobra un papel protagonista. V. Haya¹ manifiesta al respecto:

Por eso fue abandonado el haiku arcaico como una aberración, porque lo exterior era sólo una excusa para hablar de nosotros y de nuestro mundo. Desde Bashô quedó desterrada esa propensión humana a proyectar los elementos del mundo humano sobre la naturaleza. Y dejaron de escribirse esos haikus que instrumentalizaban la naturaleza y en los cuales una luna era un abanico sin mango o una nube era una serpiente que se tragaba la luna o el viento era un peine sobre los cabellos rubios de los trigales...

Y continúa hablando este mismo autor de algunos temas que no son propios del haiku:

Y por eso también están mal vistos o apenas existen los haikus de amor, los haikus filosóficos, los proselitistas; no porque el amor, el pensamiento o la religión tengan nada de malo, sino porque son lo que ya somos, lo que ya sabemos que sentimos, pensamos, creemos. Y hay que salir de ahí hacia el mundo, hay que dejar de escuchar la vibración de lo de dentro y dejar entrar la que nos viene de fuera.

Ejemplificamos el haiku clásico con éste escrito por Issa:

(5)

むら時雨山から小僧泣いて来ぬ

Murashigure yama kara kozoo naite kinu

Issa

¹ <<http://haikusdekonstantin.blogspot.jp/p/conferencia-de-dr-vicente-haya.html>> [Consultado el 20/5/2013]

*Llovizna en la aldea-
Un aprendiz vino llorando
de la montaña*

(Tad.: V. Haya²)

B.3 Haiku moderno: a partir de Shiki (1866-1902). Puede decirse que no supone una grave variación del espíritu del haiku clásico. Lo que hace Shiki es sacar al haiku del estancamiento en el que había caído y devolverlo a la naturalidad, pero no cambió los dos elementos tradicionales del haiku, esto es, la división de 17 sílabas en tres versos de 5-7-5 sílabas y la inclusión del término de estación. Recordemos que fue este autor quien acuñó por primera vez la palabra “haiku”.

V. Haya (2013: 46) manifiesta respecto del papel de Shiki:

En Occidente creemos que con la llegada de Shiki todo lo que se escribe es *completamente* diferente a lo que se escribía antes. Eso es no comprender cómo opera la sociedad japonesa. Del millón de haikus notables que se escriben en Japón cada año no llegan a un centenar los que se ha “liberado” del metro clásico. La ruptura del metro clásico se da tan solo en la obra de individuos aislados.

Aunque otros autores, como Santoka (1882-1940), sí rompen con el haiku clásico, pues este poeta abandona el kigo, la estrofa e introduce referencias a sí mismo. Como en este haiku de 7-7 sílabas:

(6)

水に影ある旅人である
Mizu ni kage aru tabibito dearu
Santoka

² <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2012/04/26/haikus-casuales-9>>
[Consultado el 20/05/2013]

*En el agua hay un reflejo
Es alguien que va de viaje*

(Trad.: V. Haya³)

También se refiere V. Haya a que puede haber diferencia entre un haiku clásico y uno contemporáneo en cuanto al orden de los elementos. Y lo ejemplifica con este haiku de Shiki:

(7)

みつけた科にの死骸や今朝の秋
Fumitsuketa kani no shigai ya kesa no aki

*Pisoteado,
el esqueleto de un cangrejo muerto
Esta mañana de otoño*

(Trad.: V. Haya, 2007b: 109)

Del que destaca que lo que aparece como tercer verso, estaría situado como primero en un haiku clásico y habla de la intención transgresora del poeta (*ibíd.*).

En una conferencia⁴ muestra cómo sería una versión más clásica, “con un primer verso armónico que te permitiera entrar en el marco espacio/temporal”:

*Una mañana de otoño
el caparazón pisado
de un cangrejo*

Este hubiera sido el modo clásico: suave al principio, tenso en la mitad, volviendo a caer suavemente. El hombre contemporáneo, el poeta contemporáneo, sin embargo, tiene otro nervio... Y sobre todo necesita que lo que le ha estimulado estimule también al lector. Entonces cambia el

³ <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php?cat=9524>> [Consultado el 23/05/2013]

⁴ <<http://haikusdekonstantin.blogspot.jp/p/conferencia-de-dr-vicente-haya.html>> [Consultado el 23/05/2013]

orden y empieza con toda la violencia que ha sentido en su corazón sin aplazarla ni esconderla: pisotear-cadáver-mañana, pero al final el momento haiku fue idéntico para alguien que lo exprese de modo clásico o para quien lo exprese de modo contemporáneo. No cambia nada. Sólo el lector.⁵

C. Clasificación temática.

Las dos clasificaciones anteriores, referentes a las estaciones y a la cronología, son compartidas por todos los estudiosos sobre el tema; sin embargo, esta clasificación temática es propia de V. Haya (2007c), a quien seguimos:

C.1 El haiku de lo sagrado. Lo sagrado para los japoneses es “esa fuerza que sostiene desde dentro la realidad, que la anima, que la hace pujar en la existencia. Lo sagrado como *energeia*”. Y la mayoría de los haikus, y también los mejores, tratan del asombro que esa naturaleza sagrada del mundo produce en el poeta. El concepto japonés es *aware*, es decir, asombro, emoción profunda, conmoción ante la contemplación, casi siempre, de la naturaleza. Subraya V. Haya (*ibíd.*, 94) que en el siguiente haiku, Johaku “describió el simple gesto de la cola de una libélula como si el universo entero necesitara hacerse consciente del mismo para seguir funcionando”:

(8)

Yu-kage ya nagare ni hitasu tonbo no o

Johaku

Una silueta al atardecer:

la libélula moja su cola

en el agua que fluye

C.2 El haiku de tono intimista. Aunque de forma excepcional y siempre con pudor, pues lo normal en la cultura japonesa es la ocultación de los sentimientos (herencia confuciana), en algunos haikus el poeta puede expresar que

⁵ <<http://haikusdekonstantin.blogspot.jp/p/conferencia-de-dr-vicente-haya.html>> [Consultado el 23/05/2013]

se siente solo, viejo, cansado de vivir, triste. Este es un haiku escrito por Issa tras la muerte de su mujer:

(9)

Ikinokori ikinokoritaru samusa kana

Issa

Sobreviviendo a mis seres queridos,

obstinado en sobrevivir...

¡Y muerto de frío!

C.3 El haiku de la compasión universal. También este tipo de haiku es excepcional. Rara vez un poeta de haiku expresa compasión por el sufrimiento de otra criatura. Esto le lleva a cuestionar a V. Haya la supuesta identificación de la cultura japonesa con el budismo. ¿Cómo es posible que la compasión universal, esencia del budismo, sea una excepción? Quizás, responde, porque Japón no es tan budista como se piensa.

De cualquier forma, en estos haikus el poeta puede expresar que hay acontecimientos que le hacen sufrir e, incluso, puede ser una sutil crítica hacia algo que funciona mal en la sociedad, como en el caso del haiku que sigue, en el que una mujer a punto de dar a luz sigue trabajando en el campo.

(10)

Umizuki no hara o kakaete taue kana

Kyoroku

Este mes saldrá de cuentas,

le pesa la barriga

¡y está plantando arroz!

C.4 El haiku feísta. Su iniciador fue Basho. Nace como reacción al, quizás, exagerado culto a la belleza establecido desde siglos anteriores. El haiku, que según este poeta expresa “lo que sucede aquí ahora”, no puede seleccionar sólo lo

considerado bello, pues en la realidad hay acontecimientos que no se rigen ni mucho menos por este canon. Muchos otros poetas siguieron sus pasos.

(11)

Namagusashi konagi ga ue no hae no wata

Basho

¡Qué peste a pescado!

Sobre una hoja de konagi

Las tripas de una carpa.

C.5 El haiku cruel. V. Haya (2007c: 96) lo define diciendo que “es la respuesta taoísta al haiku de Compasión cultivado por los budistas. El budista proyecta su corazón sobre el mundo que le rodea, y sufre con lo que sufre. Para el taoísta el mundo es como es y somos nosotros los que tenemos que armonizarnos con él. Parte de esta armonización con el mundo es que no nos afecten las cosas que no pueden ser de otro modo”. En este tipo de haiku el poeta muestra escenas desagradables de forma insensible.

(12)

Aru toki no kokoro no mugoku kemushi yaku

Suzuki Masajo

Por aquel entonces

yo no tenía compasión:

quemé una oruga peluda

(Trad.: V. Haya, 2004: 14)

C.6 El haiku filosófico. V. Haya (2007c: 97) lo contrapone al haiku de lo sagrado, subgénero del haiku por antonomasia, que “es, en esencia, una fotografía de algo que sucede fuera de nosotros. Fotografía, instantánea, fiel captación; no pensamiento no reflexión, no *satori*. Nosotros, como poetas del haiku, no tenemos nada que comprender o explicar del mundo; sólo tenemos que acallar toda esa subjetividad nuestra que nos impide percibir el mundo tal como es”.

Sin embargo, existe un tipo de haiku en el que, aunque infrecuente, el autor transmite algún tipo de idea sobre el mundo. A continuación, un ejemplo de un haiku compuesto por un *haijin* en el momento de su muerte.

(13)

Shibaraku mo nokoru mono nashi kigi no iro

Seiju

Ni siquiera un momento

las cosas permanecen en su estado

el color de los árboles

C.7 El haiku proselitista. Queda explicado así por V. Haya (*ibíd.*, 97): “Todavía más inusual –y más lamentable– que el haiku filosófico, es el haiku proselitista. Responde a la intención de introducir alguno de los elementos rituales de una práctica espiritual –normalmente budista– en una escena natural”.

(14)

Kaze no naka koe hariagete namukanzeon

Santoka

Dentro del viento

se alza una voz clara:

Alabanza al Buda de la Compasión

C.8 El haiku descriptivo. Es muy similar al haiku de lo sagrado. La diferencia es que el asombro por lo que sucede (*aware*) sólo se produce en el primero. La motivación de este haiku descriptivo es la curiosidad, la sorpresa, no el asombro.

(15)

Sono mon ni atama-yojin koromogae

Issa

*En esa puerta,
cuidado con la cabeza.
Cambio de ropas*

C.9 El haiku cómico. En este tipo de haiku también se produce un cierto asombro pero, más que conmoción, provoca en el poeta una sonrisa. Y esta sonrisa será compartida también con el lector. Y apunta V. Haya (*ibíd.*, 98): “Aquí es donde toca ahora certificar el desfase brutal que hay entre lo que es gracioso en Japón y en España”.

En el siguiente haiku, en el insostenible calor de una noche de verano, varias personas se han quedado dormidas en diferentes posturas:

(16)

Jujin ga toiro ni netaru atsusa kana
Jaku

*Dormían cada uno a su aire,
“diez hombres, diez colores”
¡El calor que hace!*

1.1.3 Definiciones de haiku

Muchos traductores y estudiosos de haiku han expresado lo que es para ellos esta forma poética y ofrecen diferentes definiciones en las que hacen hincapié en uno u otro aspecto. A continuación recogemos algunas a modo de botón de muestra.

Comenzaremos por las famosas palabras de Basho, considerado por muchos como padre del haiku: “Haiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento” (*apud* Haya 2013: 29).

F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 26-29) cita a varios estudiosos, pioneros en la investigación y traducción de haiku:

Reginald Horace Blyth (1898-1964), el más grande estudioso de haiku en Occidente, aporta la siguiente definición:

El haiku es una especie de *satori*, o iluminación, por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido.

Kenneth Yasuda (1914-2002), investigador y traductor de haikus al inglés, autor del concepto “momento haiku”, destaca una característica formal:

Haiku es una forma poética de expresión que utiliza predominantemente sustantivos y se centra sobre grupos de palabras que suelen ocupar diecisiete sílabas en total. En esta forma poética de expresión y por medio de ella el poeta se apropia de la experiencia poética.

Sin embargo, Basil Hall Chamberlain (1850-1935) pone el acento en el contenido:

Tragaluz abierto un instante sobre un pequeño hecho natural, resplandor súbito, sonrisa formada a medias, suspiro interrumpido antes de ser oído.

Consideremos ahora las definiciones de algunos investigadores españoles contemporáneos.

Comencemos por F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 22):

El haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él el poeta quiere hacer ver y sentir el núcleo de su experiencia. [...] Pero el haiku ha de estar desposeído de intelectualismo y de sentido sentencioso.

Y más adelante este mismo autor matiza (*ibíd.*, 29-30):

El haiku es la sensación desnuda: el resultado del deseo de no oscurecer una cosa con palabras, pensamientos o sentimientos. Es, en cierto modo, dejar hablar a las cosas, levemente trascendidas por la humanidad del poeta. [...] El haiku más que literatura es como un espejo limpio, como un camino de vuelta a nuestra propia naturaleza. [...]

El haiku se ocupa sólo de la vida. Es como la flor de la existencia, y se despreocupa del más allá, pero desvela en las cosas una naturaleza divina inmanente en ellas. Las cosas son dios como resultado de nuestra inmediatez de percepción, de nuestra unión intuitiva con ellas. Aun en sus diferencias y deficiencias, aun en la modestia de la naturaleza, todo manifiesta a Buda. El poeta es el hombre que sabe ver, y tiene como misión transmitir ese poder de ver.

En el prólogo de un interesante libro de haikus de poetas españoles, V. Haya (en Pérez y Porras, 2006: 14) también alude a este “ver”.

Dice así:

Yo preferiría ser “Mavi” o “Raijo”⁶, cualquiera de los dos, y “ver” el haiku de la brisa que cesa cuando se hiende el melón con un cuchillo, el haiku de ella que se ríe mientras desenreda el pelo de la mimbrera, el haiku del campesino que se escupe en las manos antes de coger la azada, y todos los otros haikus modestos, sublimes, que quedan ahora a la intemperie. [...]

⁶ Se refiere a los autores del libro.

La sensibilidad no es una materia de estudio ni exige saber ningún idioma. Ignoro por qué milagro Juan Francisco Pérez y María Victoria Porras “ven” los haikus cuando se producen.

Un año más tarde, V. Haya (2007b: 10) incide en el hecho de que el haiku no demuestra, no explica nada sino que sólo muestra la realidad tal cual es, para que sea ella misma la que nos conmocione:

El haiku es una instantánea de la realidad. El haiku no transforma el mundo; te pone en contacto con él, te lleva a él, te introduce en él. No explica la realidad, ni la embellece; la muestra. [...] Todo objeto es poético, toda realidad merece quedar fijada en la memoria colectiva; todo merece su fotografía...excepto el fotógrafo. Así de estricto. [...] El haiku no es un juego literario; tiene que conmover o cambiar algo de ti.

Coinciden F. Rodríguez-Izquierdo y V. Haya en otorgarle al haiku una categoría distinta a la literaria, ya que hay una implicación de la vida. El primero lo expresa diciendo que es “como un camino de vuelta a nuestra propia naturaleza”. V. Haya se refiere a la escritura de haiku como “una Vía; un entrenamiento del ‘yo’”. En tanto es un proceso [...] de autenticidad, de paciencia, de desprendimiento, de extinción de la vanidad...” El haiku, por tanto, es considerado como un camino espiritual. Y es así como se titula uno de los libros publicados por V. Haya: *Haiku-dô* (*dô*, en japonés, significa ‘camino’)⁷.

Justino Rodríguez nos da su particular visión del haiku, que escribe con jota, castellanizando su fonética:

El jaiku es una instantánea, un flash de luz, expresado en 17 sílabas. Intenta ser una síntesis, reducida al máximo, de todo un sentimiento poético, y aquí radica su atractivo. Dada su brevedad, el jaiku es una fuente de sugerencias que tiene que ir añadiendo el lector. En este sentido, es un poema incompleto, que puede aceptar profundas lecciones

⁷ Igualmente, se habla de *judo* –‘camino de la flexibilidad’–, *kendo* –‘camino del sable’–, *shodo* –‘camino de la caligrafía’–, *chado* –‘camino del té’–,... Estos caminos se consideran como una forma de vida, de superación, de crecimiento personal.

de metafísica o de experiencias místicas de Zen
(Buson, 1992: 8).

Carlos Rubio (2011: 23), quien ofrece las dos variantes fonográficas del término, lo define con una metáfora sacada del propio imaginario japonés:

El haiku o jaiku, el bonsái de la literatura con sus diecisiete sílabas, representa la contribución japonesa más destacada a la literatura poética universal, en parte tal vez por el desafío que supone conseguir el máximo efecto con el mínimo de recursos.

Antonio Cabezas (2007: 9) insiste en la brevedad formal y conceptual de la composición, como una de sus características más relevantes:

¿Qué es un jaiku? En cuanto a la forma, es un poema breve, generalmente de diecisiete sílabas, dispuestas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas. [...]

En cuanto al fondo, se trata de una descripción brevísima de alguna escena, vista o imaginada.

Para V. Haya (2013: 164), en cambio, el rasgo esencial del haiku es una impresión congelada hecha en dos o tres trazos únicos e irrepetibles:

[...] el haiku es una impresión en dos o tres trazos que tienen un orden en su ejecución y que, así concebidos y no de ninguna otra forma, reproducen fielmente un momento del mundo, tal como sucedió.

En estas dos últimas definiciones se observa también una diferencia importante: mientras que para A. Cabezas la escena puede ser real o imaginada, V. Haya insiste en que el poeta tiene que reproducir algo que realmente ha sucedido.

2. Relaciones del haiku con otras manifestaciones culturales. Consideraciones previas

1.2.1 Haiku y zen

Está comúnmente aceptada en Occidente la idea de que el haiku es poesía zen. Sin duda, esto se debe especialmente a la difusión a mediados del siglo XX de las obras del gran estudioso inglés, R. H. Blyth. Éste era discípulo de Daisetsu Teitaro Suzuki, importante maestro zen japonés, propagador de esta corriente en Occidente y autor de *El zen y la cultura japonesa*, obra en la que presenta el haiku como expresión poética del zen.

Veamos, de primera mano, lo que dice R. H. Blyth, quien relaciona el haiku con la iluminación propia del zen:

El haiku es una especie de *satori*, o iluminación, por la que penetramos en la vida de las cosas. Captamos el significado inexpresable de alguna cosa o hecho totalmente ordinario y que hasta ahora nos había pasado por completo desapercibido. El haiku es la aprehensión de una cosa por una ‘realización’ de nuestra propia unidad original y esencial con la cosa misma. La palabra “realización” tiene aquí el significado literal de “hacer real” en nosotros mismos. La cosa se percibe a sí misma en nosotros; nosotros la percibimos por simple autoconciencia. La alegría de la (obvia) re-uni6n de nosotros mismos con las cosas, con todas las cosas, es así la alegría de ser nosotros mismos. Es con “todas las cosas” porque, como el doctor Suzuki explica en sus obras sobre el Zen, cuando se toma una cosa, todas las cosas se toman con ella. Una flor es la primavera; una flor que cae contiene la totalidad del otoño, del otoño eterno, intemporal, de cada cosa y de todas las cosas. Haiku es la creaci6n de cosas que ya existen por su propio derecho, pero necesitan del poeta para poder “llegar a la plena estatura del hombre”. (*Apud* Rodríguez- Izquierdo, 2009: 27)

La mayoría de las investigaciones posteriores se han basado en esta tesis promovida por D.T. Suzuki y difundida por R. H. Blyth.

F. Rodríguez-Izquierdo (2009), todo un referente en español en los estudios y traducción de haikus, también admite que puede haber relación entre el haiku y la iluminación budista:

El haiku en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él el poeta quiere hacer ver y sentir el núcleo de su experiencia. El haiku llega a ser así símbolo de una visión intuitiva de la realidad, que en ocasiones comporta valoraciones religiosas o éticas. [...]

Pero el haiku ha de estar desposeído de intelectualismo y de sentido sentencioso. Se concreta en una imagen hondamente sentida en un momento de iluminación. De nuevo hemos de señalar que esta iluminación puede ser la iluminación religiosa –*satori*– propia del budismo. Por su sentido trascendente, dicha imagen se eleva a símbolo.

[...] Estas palabras definen lo que el haiku trata de hacer: eternizar sensaciones concretas convirtiéndolas en símbolos vivientes de otras tantas visiones del mundo (*ibíd.*, 22-23).

Más adelante destaca la íntima relación del haiku con la naturaleza, alcanzando un valor simbólico y una dimensión perlocutiva:

Es curioso observar, con Blyth, que la poesía nunca es meramente indicadora. La voluntad del poeta es la de la naturaleza, y cada frase poética debe tener hasta cierto punto un sentido imperativo. Lo que el poeta enuncia como sentimiento personal interior es ley en la naturaleza, y lo que el poeta crea de la nada con sus palabras es la creación misma de la naturaleza. El poeta colabora con ella, fundiéndose por así decir con la voluntad cósmica. Por esto los cortos enunciados que constituyen los haiku superan el valor circunstancial del momento y alcanzan un valor simbólico perdurable (*ibíd.*, 27).

Así, podemos destacar en lo recogido hasta ahora dos aspectos principales: el haiku como fruto de una iluminación y como símbolo. Según este autor, la realidad concreta que aparece en el haiku ilumina otra realidad mayor, de la cual

es símbolo. Diríamos, entonces, que el haiku es una manera de explicar la realidad, de hacérsela transparente.

Y esto está muy relacionado con el concepto zen de *satori* ('iluminación'), que, simplificando, consiste en adentrarse en el ser de las cosas y en descubrir la realidad de uno mismo.

Son abundantes las ocasiones en las que F. Rodríguez-Izquierdo (2009) vuelve sobre estas ideas en esta gran obra que es *El haiku japonés*. Citaremos solo algunas de las más relevantes, que inciden en la percepción de la verdad, en la fusión con lo otro y el otro, en la captación de la esencialidad del momento, del momento de éxtasis estético:

El haiku más que literatura es como un espejo limpio, como un camino de vuelta a nuestra propia naturaleza, a nuestra supuesta naturaleza búdica común con las cosas. (*ibíd.*, 29)

Aun en sus diferencias y deficiencias, aun en la modestia de la naturaleza, todo manifiesta a Buda. [...].

La labor del poeta consiste en no ocultar nada de la realidad expresada en la imagen para que su naturaleza de Buda se vea así claramente (*ibíd.*, 30).

El haiku intenta darnos precisamente ese momento de éxtasis estético, que también lo denominan los tratadistas el "momento del haiku", estado equivalente al "Nirvana" del Budismo, que es a su vez el terreno donde brota la iluminación (*ibíd.*, 32).

Para el Zen y el haiku, todas las cosas son divinas y su trascendencia está en la intuición del poeta, hombre iluminado. [...] La característica principal del Zen que heredará el haiku, es la iluminación inmediata o instantánea, sin pasar por estadios preliminares. La iluminación –dice la tradición Zen– no se comunica por los sutras sino directamente de maestro a discípulo. Así también el arte del haiku (*ibíd.*, 40).

En un nivel más profundo de interpretación, el componente eterno es la percepción de la verdad. Según el Budismo del Zen la verdad se conseguía por un chispazo de iluminación momentánea. [...]

Bashoo usa en este haiku⁸ una imagen visual para captar el momento de la verdad (*ibíd.*, 80).

La chispa de la intuición tiene el poder de fundir las diferencias y ver en todo a Buda. La comunión con la naturaleza para Bashoo estaba determinada por la iluminación del Zen (*ibíd.*, 81).

Justino Rodríguez vincula el haiku con las experiencias místicas del zen ya que

Dada su brevedad, el jaiku es una fuente de sugerencias que tiene que ir añadiendo el lector. En este sentido, es un poema incompleto, que puede aceptar profundas lecciones de metafísica o de experiencias místicas de Zen. (Buson, 1992: 8-9)

Como hemos dicho, esta visión de estrecha conexión entre haiku y zen es la más extendida entre estudiosos y traductores.

Sin embargo, otros autores o bien no se posicionan o la niegan con rotundidad. Entre los primeros podemos mencionar a Antonio Cabezas y a Carlos Rubio. El adalid de lo segundo es, sin duda, Vicente Haya.

Veamos lo que propone A. Cabezas (2007):

Sobre si el fin del jaiku es la belleza, o el sentimiento, o el Zen, o una ascesis, o el misterio del universo, o la significación y la trascendentalidad búdica de cualquier fenómeno menudo, no hay nada definido ni dogmático.

Cada uno de los cuatro grandes poetas de jaiku adopta sobre el particular una posición distinta. Para Bashoo el jaiku era ciertamente una ascesis a lo Zen. Para Buson, un arte cuyo fin era la belleza. Para Issa, una efusión emotiva

⁸ Analizando el famoso haiku de la rana de Basho.

de su humanísima y franciscana ternura hacia personas, animales y cosas. Para Shiki, admirador de Buson, una forma literaria y nada más (*ibíd.*, 11).

C. Rubio (2011), en su conocida obra *Claves y textos de la literatura japonesa. Una introducción*, estudia la figura de Basho y se expresa al respecto de la siguiente manera:

Su vida socialmente marginada por propia elección era considerada ya en vida como un acto casi religioso, lo cual no significa que buscara refugio en la religión. En realidad, resulta difícil rastrear influencias directas del budismo en sus escritos como no sea a través del tamiz iluminador del zen (*ibíd.*, 542).

Por su parte, F. Rodríguez-Izquierdo (2009) apunta:

La tendencia, también en boga, hacia cierto panteísmo y religiosidad, late en el trasfondo del Zen –la rama más espiritual del budismo– que invade la poesía de Bashoo (*ibíd.*, 65).

Vemos, por tanto, que mientras que para F. Rodríguez-Izquierdo el zen “invade” la obra de Basho, para C. Rubio “resulta difícil rastrear influencias directas del budismo”. Aunque abre una puerta a una sutil influencia: “como no sea a través del tamiz iluminador del zen”.

Siguiendo con Basho, para exponer algunos aspectos de la esencia de su poesía, C. Rubio (2011) acude al término “inspiración”, y en ningún caso utiliza *satori* ni *iluminación zen*. Dice así:

Su misma idea explica la brevedad de su forma, diecisiete sílabas, pues los momentos de inspiración nunca duran mucho. La percepción momentánea no se puede describir: desafía a toda lógica. Y de lógica carece por completo la estructura interna del jaiku. En este sentido, la inspiración es la sustancia de esta forma poética. Para Basho, la inspiración se produce en dos etapas: perceptiva y expresiva. En la primera tiene lugar la percepción instantánea y sensorial del objeto; en la segunda se efectúa

la espontaneidad del poeta en registrar la anterior percepción (*ibíd.*, 549-550).

En cambio, F. Rodríguez-Izquierdo (2009) apunta reiteradamente al *zen* y a la *iluminación* para explicar el haiku de Basho:

De repente –algunos dicen que por sus estudios Zen– Bashoo se dio cuenta de que la poesía no es meramente belleza como aparece en el waka, o moralidad como en el dooka (poema didáctico) o intelectualidad e ingenio verbal como en el haikai. Bashoo buscará entonces una mayor trascendencia para su poesía, que consistirá simplemente en cantar lo ordinario y lo inmediato, pero en comunión de vida con el poeta mediante una intuición de la naturaleza de objeto y sujeto. Será como una iluminación budista. Y surge el haiku como expresión humana de esta experiencia (*ibíd.*, 66).

[...] el haiku no considera el antes ni el después: se confina a lo intemporal, cuando la vida se profundiza de pronto y todo el universo está presente en un instante de iluminación (*ibíd.*, 67).

Muy diferente a todo lo expuesto hasta aquí es la visión de V. Haya (2007a). Admite, eso sí, el zen como una de las fuentes del haiku pero, ni mucho menos, como una de las principales:

Constatamos que en Japón ha habido cientos de poetas de haiku que, como Santoka, pertenecieron al Budismo zen, y no obstante, afirmamos que el haiku no es poesía zen. [...] el Budismo zen es tan sólo una de las componentes de la espiritualidad del haiku, y no precisamente una componente mayor que el propio Shinto y que en última instancia el Taoísmo del Continente, responsable final de la transformación de una religión que da la espalda a la Naturaleza (como es el Budismo original, el hindú) en una religión de amor a la Naturaleza (como es el Budismo Mahayama en general y en particular en su versión japonesa) (*ibíd.*, 13).

Argumenta este autor (Haya, 2013: 136) que, al menos en Japón, el peso de la cultura es mayor que el de la religión. Los monjes zen que escriben haiku lo

hacen por su condición de japoneses, porque viven y se comportan como cualquier otra persona japonesa, y no por ser monjes budistas.

Por otra parte, destaca que el haiku entronca con la tradición poética japonesa en cuanto al lugar que ocupa la naturaleza en la poesía. Ya en el *Manyooshuu* (primera antología de *waka* o poesía japonesa, publicada en 759 con poemas de los siglos VII y VIII) aparecen abundantes composiciones que tienen la naturaleza como protagonista y no como mero marco del sentimiento amoroso⁹ (como ocurría en la poesía china, también la escrita en Japón). Este sentimiento de asombro ante la naturaleza puede decirse que es genuinamente japonés y anterior al zen, ya que, cronológicamente, éste surgió en China en el siglo V y se desarrolló en Japón a partir del siglo XII (*ibíd.*, 155).

En su blog *El alma del haiku*, tiene una entrada (2 de febrero de 2012) con este rotundo título: “El haiku no es poesía zen”¹⁰. Este mismo título lo repite en uno de los capítulos de su obra *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Y esta idea la sostiene y difunde en sus diversas publicaciones.

Si nos asomamos a lo publicado en el mencionado blog, podemos leer:

La crítica zen ha extendido la idea de que “el haiku es *satori*” (en célebre frase –castellana por poco– de Octavio Paz). *Satori* del verbo *satoru*: “comprender, despertar a la Realidad”; forma negativa arcaica: *satoranu*. Sin embargo, el propio Bashô –el haikin que se toma como prototipo de “poeta zen”– en uno de sus haikus concede la beatitud precisamente “al hombre que no comprende” (*satoranu*) ante una manifestación de la Naturaleza:

(17)

稲妻にさとらぬ人の貴さよ

Inazuma ni satoranu hito no tootosa yo

Basho

⁹ En la poesía occidental se habla igualmente del *locus amoenus*.

¹⁰ <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2012/02/02/el-haiku-no-es-poesia-zen>>
[Consultado el 4/03/2014]

*¡Qué santidad
la del hombre que ante un relámpago
no comprende (la Realidad)!*

Porque no hay ninguna doble lectura de aquello ante lo que se está. El mundo del haijin es verdad. No hay que pensarlo, no hay que trascenderlo para llegar a una última y verdadera Realidad que se oculte tras él. Hay simplemente que mirarlo, que tocarlo, que olerlo, que estar en él, que dejarse conmover por él, por su belleza o su poder.

Lo diremos con rotundidad una vez más: no hay comprensión en el haiku. Hay un “eso está ahí”, un “eso existe”, y la maravilla que es para el poeta ese sentir que las cosas existen. El haijin no comprende nada, ni antes ni después ni mientras hace su haiku. No hay una naturaleza verdadera y profunda –por poner algunos ejemplos– de “libelulidad” o de “montañeidad” que el poeta capte para hacer a esos seres –libélula o montaña– dignos de estar en su haiku. No hay otra realidad para el haijin que las cosas mismas, tal como son, tal como se perciben.

El modo de concebir el mundo del poeta de haiku y el de un budista zen pertenecen a niveles de comprensión de lo real que distan bastante el uno del otro. La mentalidad del haijin es la del hombre corriente japonés, sin más, que hace una poesía heredera de la sensibilidad primitiva del Man-yôshû. Mientras que la mentalidad del budista zen tiene a un metafísico en su base de la talla de Dôgen, y se remonta al Chan chino, heredero a su vez de filosofías profundas como la taoísta y la budista (en su segunda mutación).

Una y otra mentalidad distan años luz en lo que se refiere a capacidad de abstracción... La realidad del haijin es la que percibe, mientras que la del budista zen es el Sunyata (el Vacío), justamente lo que no se percibe, producto destilado de una de las más complejas metafísicas orientales. Nuestra conclusión es terminante: el haiku no es poesía zen.

Desde luego, no deja lugar a dudas de su postura respecto a la relación entre haiku y zen.

Así como otros autores ponen el peso en que el haiku es fruto de una iluminación budista, V. Haya lo niega categóricamente, como acabamos de ver. Él pone todo el énfasis en otro concepto fundamental: el *aware*, que, en palabras suyas sería “una conmoción profunda por algo que sucedió ante nosotros” (Haya, 2013: 20).

Y hace hincapié en estos dos aspectos: lo reflejado en el haiku tiene que haber ocurrido de verdad, no puede ser fruto de la imaginación poética –“si no hay suceso no hay haiku” (*ibíd.*, 21)–, y tiene que haber conmovido al poeta “hasta la entraña” (*ibíd.*).

Reproducimos a continuación un fragmento de una entrevista¹¹ realizada a este autor, donde se contraponen los términos *satori* y *aware*, comprensión y asombro íntimo producido por la percepción pura a través de los sentidos.

– Y... ¿es posible comprender con cierta plenitud un haiku sin participar de una manera fáctica del mundo zen?

– Yo diría que incluso es tanto más fácil comprender un haiku cuando menos cerca se esté del zen. El acercamiento del haiku al zen que ideó Suzuki y que sus discípulos han llevado hasta el límite, se basa en la idea de que esta poesía nace de algún tipo de *satori*, es decir, de la comprensión del verdadero ser de cada uno de los vivientes y existentes más allá de las formas. Pero, en mi opinión, el haiku no es comprensión de ninguna verdad, sino percepción pura de los sentidos –sin pretensiones, sin finalidad aparte del hecho de sentir, sin consecuencias más allá de la mera sensación– que se elabora en forma literaria y que –puesta por escrito– funciona como un “doy fe”. “Doy fe de haber experimentado tal cosa”: eso es un haiku. Es, ante todo, conmoción ante cualquier aspecto de la naturaleza del mundo que se despliega ante los ojos del *haijin*, como ante los de quien quiera que no esté ciego,

¹¹ <<http://www.agendaviva.com/revista/articulos/Entrevistas/Vicente-Haya-Nip-logo-y-estudioso-del-ha>> [Consultado el 18/05/2014]

sordo y sin sensibilidad, ante ella. El haiku no es un acto de comprensión. Hay un “eso está ahí”, un “eso existe”, y la maravilla que significa para el poeta el sentir que esas cosas existen. El poeta no comprende nada, ni antes ni después ni mientras hace su haiku. El japonés, en general, y el budista en particular, para producir en su lector una comprensión a nivel espiritual, no usa el haiku sino el kôan. Un haiku no es un kôan: no es una invitación a la comprensión del mundo. Un haiku no es un kôan: no está destinado a producirnos el satori (iluminación). Un haiku no es un kôan: no es una propuesta de abolición del pensamiento discursivo. El haiku es arte, acuarela, fotografía de la realidad, para que no se pierda ninguno de sus pequeños instantes, a decir verdad, para que no nos los perdamos, porque aquí lo único que cuenta somos nosotros. El haiku quiere que atendamos al mundo y no que nos liberemos de la red de apariencias que confunden nuestra mente. Por todo ello, el haiku no es un kôan, no es la palabra cargada de intención de una mente diestra en hacer añicos nuestras quimeras mentales, sino un inocente dedo de niño señalando a las cosas: “¡Mamá, mira!”

Alberto Silva (2008) tampoco cree que el haiku sea poesía zen. Considera que algunos estudiosos del haiku se han convertido en ocasiones “en involuntarios sepultureros sumamente eficaces”. Aunque sin desarrollar la idea, menciona algunas razones que justifican tal afirmación:

- Sepultura es la comprensión del haiku como “práctica filosófica”, alimentando la sospecha de que el haiku es un sistema de correspondencias simples entre unos conceptos teóricos y unos recursos estéticos que representan a los primeros.
- Sepultura es, igualmente, la lectura del haiku como “ejercicio espiritual”, en el sobreentendido de que el haiku ES zen (gran malentendido) y el zen ES religión (mayor malentendido) (*ibíd.*, 326).

1.2.2 Haiku y *haiga*

Quizás sea la combinación en el *haiga* de diferentes expresiones artísticas –poética y pictórica–, una de las aportaciones más peculiares de la cultura japonesa.

Pero, ¿qué se entiende por *haiga*? Una respuesta rápida sería que es un haiku acompañado de un dibujo o pintura. Literalmente, *haiga* (俳画) significa ‘pintura del haiku’.

Y es que, para la mirada inexperta de cualquier occidental, puede pasar desapercibido un elemento importante muy estimado por los japoneses: la propia escritura del haiku, la caligrafía en su sentido más etimológico.

El *haiga* es, hablando con propiedad, una forma de pintura que combina tres artes tradicionales japonesas:

- a) Haiku
- b) Caligrafía, escrita con pincel y tinta china (*shodo* , 書道, ‘el camino de la escritura’)
- c) Pintura a la aguada (*sumie* , 墨絵, literalmente, ‘pintura con tinta china’)

Estos tres elementos deben estar perfectamente integrados. El artista puede ser también el autor del haiku, o bien puede poner la imagen al haiku compuesto por otro escritor.

Cabe señalar que en japonés los verbos “escribir” (書く) y “pintar/dibujar” (描く) son homófonos (*kaku*), aunque se escriben con diferentes ideogramas.

F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 147-148) habla así de la unidad entre haiku y pintura:

El artista que compone haiku, por lo general, es capaz de escribirlo bellamente con pincel y hasta de añadirle un

pequeño dibujo con la misma tinta, a veces añadiendo algunos toques de acuarela. [...]

Los mismos objetos atraen la atención del poeta y del artista pintor. El poeta y el artista se aúnan para comulgar mejor con el objeto.

Han sido muchos los poetas de haiku, también entre los grandes, que han acompañado sus composiciones de dibujos o pinturas, como Basho o Issa. Y no sólo eso, en el caso de Buson fue reconocido como pintor antes que como *haijin*.

Veamos brevemente cómo surgió el *haiga*, tomando como referencia a F. Rodríguez-Izquierdo (2009). Habría que comenzar diciendo que es un arte muy antiguo, aunque el término parece que todavía no se usaba ni en tiempos de Shiki (1867-1902, creador del término *haiku*).

Sus raíces hay que buscarlas en China. El *sumie* ya estaba perfeccionado en China en el siglo VIII y era usado por los monjes para acompañar diversos tipos de textos del budismo zen. Este tipo de pintura se denomina *zenga* (禅画, ‘pintura zen’) y llega a Japón junto con toda la cultura zen en el siglo XII. El *haiga*, pues, procede directamente del *zenga*.

Por lo que respecta a la finalidad del *haiga*, F. Rodríguez-Izquierdo (*ibíd.*, 149) señala lo siguiente: “El *haiga* apunta a la misma finalidad que el haiku. Pone de relieve el aspecto poético del objeto. Sugiere más de lo que dice. Es el misterio de las cosas ordinarias”.

De nuevo la sugerencia como característica destacada. El dejar que el lector-observador participe de la obra artística añadiendo lo que el autor presenta de forma incompleta, no acabada, sólo sugerida. Y esta sugerencia, este mostrar de forma no explícita es válido para toda manifestación artística en Japón.

Si se dice demasiado, la obra pierde valor. V. Haya (2013) recuerda que en japonés existe un sustantivo despectivo para expresar esto: *ittakiri* –“el corte (*kiri*) que produce algo que se ha dicho (*itta*)”–. El expresar todo por parte del autor imposibilita que la imaginación participe en la obra.

En cuanto a si el haiku se ve potenciado o cercenado por el dibujo o pintura que lo acompaña, V. Haya (2013: 10) lo asocia al valor que se le dé a la ambigüedad:

El haiku es una impresión comunicada de un modo fulminante, y ello exige concisión. A veces [...] su sentido se ve enriquecido –o recortado, según valoremos la ambigüedad– cuando va inserto en un *haibun* (俳文), en un texto que los contiene, como un diario de viajes por ejemplo, o ilustrado por una acuarela o pintura llamada *haiga* (俳画).

Sin embargo, el mismo autor¹² pone de manifiesto cómo un *haiga* de Basho descubierto en 1972 ha servido para la correcta interpretación de uno de sus haikus, tomado tradicionalmente como expresión de un paisaje zen. Este es el haiku original:

枯枝にからすのとまりたるや秋の暮

Kareeda ni karasu no tomaritaru ya aki no kure

Gracias al *haiga* se puede saber que:

- 1) No era un cuervo lo que se posó sino muchos; unos estaban posados y otros sobrevolaban el árbol.
- 2) No era una rama sino muchas.
- 3) Esas ramas estaban secas.
- 4) No estaban quietos sino con movimientos naturales.

Según lo anterior, comparemos estas dos traducciones:

(18)

*Cuervo posado
en la rama
de la tarde de otoño*

¹² < <http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2009/07/01/p239090> > [Consultado el 3/12/2013]

*En las ramas secas
se están posando unos cuervos
Atardecer de otoño*

La primera corresponde a A. Silva¹³ y sigue la interpretación tradicional de presentar esta escena como un momento *wabi-sabi* de sabor zen: serenidad, calma, tristeza.

La segunda es de V. Haya, quien, apoyándose en el *haiga* mencionado (además de en otros estudios), desecha dicha versión tradicional. Y lo explica así:

La impresión que recibió Bashô fue más de algo extraordinario, sobrecogedor, insólito, amenazante (veintisiete cuervos en torno a un mismo árbol), que sereno, profundo, solitario, quieto. Una vez más somos testigos de cómo se ha tergiversado el haiku, transformándose una escena natural en un arquetipo de belleza zen.¹⁴

Formalmente hay que señalar que el haiku, aunque en las traducciones suele presentarse en tres versos, en japonés se escribe en una sola línea vertical. Sin embargo, cuando va acompañado de un *haiga*, es frecuente distribuirlo en dos o tres líneas para que texto poético e imagen se complementen.

De la clasificación de *haiga* que realiza Jim Kacian (2004), recogemos los tres tipos más significativos:

a) Poema/retrato. Normalmente el pintor no es el poeta, sino que rinde homenaje a un *haijin* presentando uno de sus haiku acompañado del retrato de éste. Un ejemplo es este retrato de Basho realizado por Yokoi Kinkoku en 1820, en el que aparece el famoso haiku de la rana:

13 <<http://traducirjapon.blogspot.jp/2009/05/haikus-de-otono.html>>[Consultado el 10/05/2014]

14 <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2009/07/01/p239090>> [Consultado el 20/05/2014]



b) **Haiga reiterativo.** En este caso, el tema tanto del haiku como de la pintura es el mismo. Ambos, haiku y pintura, se refuerzan mutuamente. Esto, que puede parecer simple, no lo es tanto, pues en ocasiones sucede que uno de los dos elementos tiene una notable mayor fuerza y hace aparecer al otro como superfluo, como un simple añadido. En este tipo de *haiga*, ninguno de los dos elementos tiene la última palabra, sino que el uno nos remite simultáneamente al otro. Observemos un ejemplo de Kazan Watanabe ¹⁵ (1793-1841), autor del haiku y la pintura:



Asago wa
heta-no kaku sae
aware nari

with morning glories
the clumsier you draw them
the more pathos they have

¹⁵ Como curiosidad, tenemos que decir que este haiku lo hemos encontrado en varias publicaciones asignado a la autoría de al menos dos poetas: Basho y Kazan Watanabe.

(19)

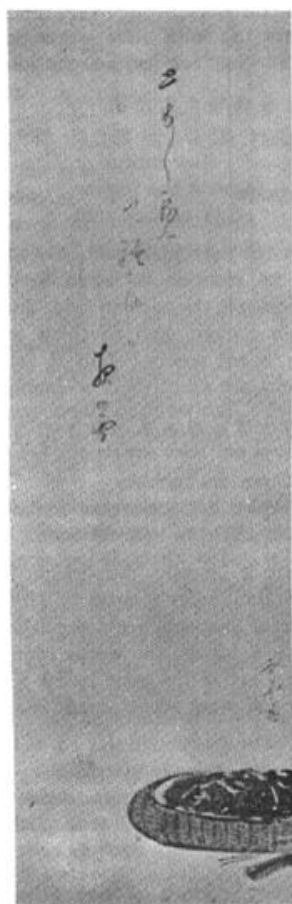
Asagao wa heta no kaku sae aware nari

*Flor de asagao;
incluso torpes pinturas
están llenas de emoción*

(nuestra traducción)

3) Haiga tangencial. En este grupo, el haiku y la pintura no comparten el mismo tema de forma explícita. Sin embargo, existe una sutil interacción entre ambos.

Veamos este haiku de Ryota Oshima (1718-1787), con su correspondiente pintura:



looking at the light,
there is a wind
this night of snow

(20)

灯火を見れば風あり夜の雪

Tomoshihi o mireba kaze ari yoru no yuki

Mirando la luz

corre viento.

Noche de nieve

(nuestra traducción)

En efecto, en la pintura no aparece ninguno de los elementos mencionados en el haiku: ni luz, ni viento, ni noche, ni nieve. Sólo un recipiente con carbón (quizá con el resplandor del fuego, quizá con el rescoldo solo calórico), que nos sugiere la contemplación de la nieve desde un lugar resguardado del frío exterior. En este ejemplo, aunque la imagen está subordinada a la palabra, lo está de una manera tan modesta –incluso espacialmente figura escorada a la derecha–, que de alguna forma la intensifica.

1.2.3 Haiku y flamenco

En principio, parecería difícil encontrar algún punto de encuentro entre haiku y flamenco, manifestaciones artísticas tan distintas y distantes. Sin embargo, vamos a intentarlo.

Desde una perspectiva más amplia, comenzaremos por el vínculo entre “lo jondo y lo japonés” que F. Rodríguez-Izquierdo manifiesta en una entrevista al *Diario de Sevilla*¹⁶, al ser preguntado por la afición de los japoneses al flamenco:

La revista japonesa *Paseo Flamenco* tiene más suscriptores que *Sevilla Flamenca*. El flamenco puede recordar al teatro tradicional japonés, el noh, donde cada paso que se da sobre el escenario es como un poema. Quizás por eso les cautiva nuestro taconeo. También lo jondo y lo japonés comparten un cierto gusto por la austeridad.

En la misma entrevista, compara el haiku con la seguidilla: “El haiku es muy parecido a la fuga de la seguidilla: algo breve e impactante. Consiste en decir mucho en pocas palabras”.

Y hablando de la pauta métrica del haiku afirma que “es el mismo ritmo de las sevillanas y las seguriyas”¹⁷.

Abunda en esta idea F. Rodríguez-Izquierdo (en Ota y Gallego 2013: 28), al ejemplificar esta coincidencia entre la pauta silábica de pentasílabos y heptasílabos del haiku con la de una sevillana (5-7-5-7-5 / 5-7-5), donde destaca, además, la cierta independencia estrófica del final del cante.

*Lo tiré al pozo:
el clavel que me diste
lo tiré al pozo,
que no quiero claveles
de ningún mozo.*

¹⁶ <<http://www.diariodesevilla.es/article/sevilla/1502297/haiku/es/muy/parecido/la/seguidilla/algo/breve/e/impactante.html>> [Consultado el 2/12/2014]

¹⁷ <<http://elcorreoweb.es/2014/05/26/rodriguez-izquierdo-el-ritmo-del-haiku-es-el-mismo-que-el-de-las-sevillanas/>> [Consultado el 15/11/2014]

*Y, ¡ay, que me pesa
el tiempo que lo tuve
en la cabeza!*

De la misma manera, veamos un ejemplo de una seguidilla compuesta (seguidilla + tres versos de bordón: 7 - 5b - 7 - 5b + 5c - 7 - 5c) de Manuel Machado:

*Una fiesta se hace
con tres personas:
una baila, otra canta,
y la otra toca.*

*Ya me olvidaba
de los que dicen “¡ole!”
y tocan palmas.*

Igualmente V. Haya establece una conexión, esta vez en la esencia, al poner de relieve que lo que se viene en llamar el *pellizco* del flamenco también es válido para un tipo de haiku:

La explicación de “haiku de lo sagrado” difícilmente puede resumirse en unas líneas. Siempre el lector debe dejarse llevar por el haiku adonde éste lo lleve y luego tratar de reconocer el lugar al que ha llegado, pero especialmente si nos hallamos ante un “haiku de lo sagrado”. Como ya hemos dicho en alguna ocasión, el “haiku de lo sagrado” tiene que ver con el pellizco del flamenco. Si uno no tiene capacidad de recibirlo, será prácticamente inútil que trate de explicársele [...] Las argumentaciones siempre pueden encontrarse y quizá contagiarse, más que demostrarse, pero lo difícil es reblandecer nuestro corazón para que se deje recibir el pellizco sin necesidad de saber nada ni leer nada. (Haya, 2007a: 17)

Por su parte, Fernando Cid Lucas, en una reseña¹⁸ a una obra de V. Haya, manifiesta el paralelismo existente entre el *aware* del haiku y lo *jondo* del flamenco:

Concluyo añadiendo que todo alecciona en este libro, desde el propio título, *Aware*, término del misterio, cercano a lo “jondo” de nuestro flamenco, que el propio V. Haya glosa como: “cualquier clase de emoción profunda que lo exterior provoque en nosotros”. La visión de un hermoso paisaje, la contemplación del cielo estrellado, el sonido lejano de la campana de un templo (sea de un credo o de otro) o una procesión de diminutas hormigas... todo puede ser *aware* y, por consiguiente, todo puede ser haiku.

La relación entre flamenco y haiku ha suscitado interés, asimismo, en el ámbito docente universitario. En 2013, las profesoras M^a Azucena Penas Ibáñez y Juana Sánchez-Gey Venegas presentaron al Curso de Humanidades Contemporáneas de la Universidad Autónoma de Madrid, una muy interesante propuesta titulada *Haiku y flamenco: dos patrimonios inmateriales de la humanidad unidos por palabra y pensamiento*, que fue recogida en una entrevista de Radio Nacional de España hecha por el periodista Eloy Ramos Juárez (<http://www.rtve.es/alacarta/audios/la-hora-de-asia>), junto con Teo Sánchez, del espacio *Duendeando*, en *La hora de Asia: Haiku y flamenco*, con fecha 21/02/2013.

También, M^a A. Penas Ibáñez ha escrito algunos artículos al respecto. En uno de ellos (Penas Ibáñez, 2013a) afirma que hay evidencias claras de poder comparar *haiku* y *flamenco* tanto a nivel formal como de contenido, humanística y científicamente.

Así, podemos afirmar que ambas escrituras, haiku y flamenco, responden a una forma de pensamiento que ama la belleza, la precisión y, especialmente, esa forma de experiencia que señala el sentido del vivir como verdadera orientación.

¹⁸ <Dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4347997.pdf> [Consultado el 8/09/2014].

Es pertinente hacer mención de una canción titulada “Proclamación de la copla” (letra de Antonio Burgos y música de Carlos Cano), donde se dan unas pinceladas de los ámbitos en los que está presente la copla y se pone de manifiesto ese sentido del vivir que mencionábamos más arriba. Y aunque copla no se corresponde exactamente con flamenco, es, como recoge el *DRAE*²² en una de sus acepciones: “Canción popular española con influencia sobre todo del flamenco [...]”:

I

*Temporal con mar en calma,
tormenta sin aguacero,
relámpago dentro del alma,
pararrayos del te quiero.*

*Toa la nieve de Graná
ardiendo dentro de una reja,
y toas las olas del mar
dando su sal a una queja.*

*Laberinto del querer
y norte para el olvíó,
lo que quieres comprender
otro al cantar lo ha vivío.*

Estribillo

*No es canción, se llama copla,
y cabe dentro la vía,
que la copla es el querer
que se llama Andalucía.*

*La copla es el ancho mar
y la arena de la playa,*

*la copla es por donde vaya
la voz de un pueblo al cantar.*

*No es canción, se llama copla,
y cabe dentro la vía,
que la copla es el querer
que se llama Andalucía.*

II

*Vendaval de las esquinas,
sueño de los callejones,
pañuelo de despedida,
bandera de torreones.*

*Ay, dulce cañaveral,
toa la sal de San Fernando
cuando me pongo a cantar
la copla va derramando.*

*Almohadita pá soñar
y agüita para mis labios,
ilusión para engañar
hasta al propio desengaño...*

De este modo, podemos concluir que en el flamenco, como dice la propia letra de la copla: “*cabe dentro la vía*”.

¿Y con respecto al haiku? Se puede afirmar que también se mueve en el ámbito de la vida (“*la vía*”). Así lo expresa F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 215), quien sostiene que el haiku “Ni siquiera trata de la belleza, sino de la vida”.

Por su parte, V. Haya (2005: 11) afirma que: “El haiku es Arte de mirar, de mirar el universo que nos rodea con la implicación emocional del que le va la vida en ello; porque, ciertamente, lo sepamos o no, nos va la vida en ello”.

Es decir –parafraseando lo anterior– que en la copla flamenca cabe todo aquello en lo que nos va la vida, como sucede en el haiku.

Hemos visto cómo el haiku no alcanza una calidad literaria hasta el siglo XVII, con Basho (1644-1694). Pero, según V. Haya, para saber verdaderamente qué es el haiku hay que ir a Buson (1716-1784), que es quien mejor lo cultiva.

Por su parte, también hasta el siglo XVIII no puede hablarse propiamente de flamenco. Aunque, como afirma Francisco Gutiérrez Carbajo (1990: 357), hay testimonios de canciones y bailes atribuidos a los gitanos de los siglos XVI y XVII, por ejemplo en las *Novelas ejemplares* de Cervantes (escritas entre 1590-1612), que bien pueden ser precursores del cante y baile flamencos.

Resumiendo mucho, podría decirse que el flamenco se originó en las provincias de Cádiz y Sevilla, donde se asentaron numerosos gitanos que llegaron a España en el siglo XV. Allí convivieron especialmente con los moriscos, que en el campo mantenían con fuerza y pureza la tradición musical árabe-andaluza. En este entorno geográfico se debió ir forjando lentamente durante los siglos XVI, XVII y XVIII lo que hoy conocemos con el nombre de cante flamenco.

También hay que mencionar otras influencias puramente musicales que confluyeron en Andalucía en siglos anteriores, como el canto litúrgico bizantino o griego, los cantos sinagógicos judíos o los cantos populares mozárabes.

Por tanto, se puede afirmar que los componentes básicos del cante flamenco primitivo son lo andaluz y lo gitano. Y en este sentido, F. Gutiérrez Carbajo recoge una interesante cita de Mairena y Molina donde se hace hincapié en la relación simbiótica de ambos ingredientes:

Hasta que no empiezan a cantar los gitanos por seguiriyas, soleares, cantes festeros, corridas o romances, no se puede hablar en rigor, de cante flamenco. Pero hasta que no

llegan a Andalucía y se asientan dos siglos en Sevilla y Cádiz, los gitanos no cantan nada parecido. Son pues, dos términos que mutuamente se exigen, y ello explica el hecho, nada sorprendente de que los gitanos de ninguna otra parte de España, ni del mundo, tengan algo parecido siquiera al cante flamenco. (*Apud* Gutiérrez Carbajo, 1990: 360)

Siguiendo con la evolución del flamenco, a finales del siglo XVIII sale de Andalucía y llega a otros puntos de España, donde destaca Madrid. De la primera mitad del siglo XIX ya hay abundantes documentos y testimonios históricos y literarios.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX el flamenco experimenta un importante auge, de tal manera que puede hablarse de “edad de oro del flamenco”. A este esplendor contribuyen los cafés cantantes, locales donde se despachaban bebidas y se ofrecían recitales de cante, baile y toque flamencos, que se establecieron por toda España. Se pasa, así, de un ámbito muy restringido y familiar a otro abierto al público en general. Es cierto, como afirma F. Gutiérrez Carbajo (1990: 363), que si por ello el flamenco perdió algo de su pureza primitiva, también es verdad que ganó mucho en ejecución y profesionalidad.

Es importante destacar cómo en estos años las coplas flamencas experimentan un proceso de adaptación y aclimatación a la poesía culta, donde destaca Manuel Machado, con su obra *Cante hondo* (1912). De igual manera, el flamenquismo penetró en las distintas capas de la sociedad.

Sin embargo, la postura de la mayoría de los autores realistas y de la generación del 98 era de “anti flamenquismo”, quizás porque sólo conocían el aspecto más superficial y decadente.

Ya a partir de 1920 comienza la decadencia de estos cafés cantantes y del mismo flamenco, caracterizado en no pocos casos por el mal gusto y por la ausencia de valor literario o artístico. De nuevo, el auténtico flamenco vuelve a ambientes reducidos de “aficionados”.

A mediados de la década de los 50, comienza una nueva etapa de florecimiento que llega hasta nuestros días, con la publicación de estudios serios, antologías y discos de flamenco.

Y poco a poco el flamenco sale de las fronteras de España y llega a culturas diferentes y lugares tan distantes como Japón, su segunda patria, donde, según informa el embajador japonés en España, Kazuhiko Koshikawa, unas ochenta mil personas estudian baile, cante y toque en las setecientas academias repartidas por todo el país¹⁹. Este dato se dio con motivo de la presentación del “Concurso de Arte Flamenco de Las Minas Flamenco Tour” en la sede de la embajada japonesa en Madrid. Este famoso concurso, en su modalidad de baile, se ha celebrado en 2015 por primera vez fuera de las fronteras españolas y el sitio designado ha sido Tokio.

Como sabemos, en noviembre de 2010 la Unesco declaró el flamenco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

A continuación mencionamos algunos paralelismos observados entre flamenco y haiku:

a) Cierta coincidencia cronológica. En efecto, existe una cierta coincidencia temporal. Así, se observa que tras un largo recorrido que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII donde se van poniendo las bases, el haiku se consolida en el siglo XVIII; y es también en este siglo cuando se puede hablar de flamenco tal como lo conocemos hoy.

b) Momento de decadencia. En el proceso de evolución de estas dos expresiones artísticas, hay un momento de decadencia en el que, por expresarlo de alguna manera, lo popular deriva en populachero, para después remontar y seguir desarrollándose hasta llegar a su condición actual.

¹⁹ <<http://thediplomatinspain.com/el-embajador-de-japon-presenta-el-festival-de-flamenco-de-las-minas-de-tokyo/>> [Consultado el 15/julio/2015]

c) Ambos son vitales y están profundamente arraigadas en el pueblo, como hemos mencionado más arriba. La cita que sigue sobre el haiku igualmente se podría extrapolar al flamenco, al cante jondo, ya que “sus letras son breves, están cargadas de sabiduría popular, que también apuntan al estado presimbólico original –recordemos que no en vano se dice que el *flamenco* se canta con faltas de ortografía–” (Penas Ibáñez, 2013a: 84):

En Japón, el haiku es un derecho de cada hombre y cada mujer. No hay nada especial que saber para escribir un haiku. Hay que ser únicamente capaz de sentir. Incluso los niños pueden escribir haikus. [...] Cualquiera es poeta de haiku. El haiku no pertenece a nadie. (Haya, 2005: 11-12)

También habla este autor de que el haiku es una tradición viva que produce más de un millón de poemas de gran calidad al año y que exige de nosotros que accedamos cuanto antes a ellos para enriquecer nuestro patrimonio cultural como seres humanos. (Haya, 2013: 11)

Por su parte, para muchas personas, el flamenco es mucho más que un arte: es una forma de vivir. Y así lo expresa, por ejemplo, Manuel Batista, cantaor, estudioso e impulsor del flamenco: “El flamenco es un arte intemporal porque está ligado al ser de la persona, al vivir cotidiano. [...] es una forma de entender la vida, de pensar, de comportarse, de relacionarse y de escuchar”²⁰. O el guitarrista José Fernández Torres *Tomatito*: “Para mí el flamenco es dolor, alegría, tristeza, es una forma de vida. El flamenco va contigo, no te puedes separar de eso”²¹.

d) El haiku y la copla flamenca pertenecen a todos; el autor no es lo importante. Es interesante señalar el fenómeno de popularización por el que pasaron muchas coplas salidas de la mano de poetas cultos. Con esto nos referimos, por una parte, a la reelaboración popular a la que en ocasiones fueron

²⁰ <http://elpais.com/diario/2001/07/12/andalucia/994890163_850215.html> [Consultado el 4/08/2014]

²¹ <http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica-clasica/tomatito-afirma-que-el-flamenco-es-una-forma-de-vida_8dmml1D0glextB4jNGN2j5/> [Consultado el 13/06/2014]

sometidas, llegando incluso a ser publicadas como anónimas, lo que molestó a muchos autores.

Un ejemplo de esta reelaboración popular del poeta Melchor de Palau la recoge F. Gutiérrez Carbajo (1990: 146):

Copla original	Versión popular
<i>Pajarillo, tú que vuelas por esos mundos de Dios, dime si has visto en tu vida un ser más triste que yo</i>	<i>Pajaritos que voláis por esos mundos de Dios decidme dónde hay un hombre más desgraciado que yo</i>

Por otro lado, también se dio el caso de tomarlas como anónimas sin necesariamente pasar por la reescritura. Frente al disgusto mostrado por algunos poetas, Manuel Machado expresa su satisfacción por ser esta popularización el destino de algunas de sus composiciones. Y lo expresa así en el prólogo de su obra *Cante hondo*:

Canto al estilo de mi tierra los sentimientos propios [...]. Si estos sentimientos, por humanos, son a veces los de todos o los de muchos, y la expresión los acomoda para cantarlos como suyos, ahí queden mis coplas... en el mar de la poesía del pueblo. Cantadlas y no hayáis miedo de que yo reivindique la propiedad. Un día que escuché alguna de mis soleares en boca de cierta flamenquilla en una juerga andaluza, donde nadie sabía leer ni me conocía, sentí la noción de esa gloria paradójica que consiste en ser perfectamente ignorado y admirablemente sentido y comprendido. Y no quiero más.

En términos muy similares –curiosa coincidencia–, se expresa cien años después el cantautor Joan Manuel Serrat²² en un programa de televisión,

²² Programa de TVE, Especial Nochebuena – Serrat y su “Antología desordenada”, 01:04:25 disponible en <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/especiales-navidad/especial-nochebuena-serrat-su-antologia-desordenada/2926603/>> [Consultado el 8/01/2015].

precisamente refiriéndose a un poema de Antonio Machado al que él le puso música. Transcribimos sus palabras:

Yo con “La saeta”, con el poema de Machado, he tenido momentos muy emocionantes. Especialmente una Semana Santa en Sevilla en que cuando la procesión del Cachorro volvía, la banda iba tocando detrás “La saeta” y ahí me sentí muy conmovido, es más, yo creo que ahí descubrí realmente qué es el éxito, el éxito de un compositor es exactamente ver cómo una canción suya deja de ser una canción suya para convertirse en una canción de todos.

Y este mismo sentimiento queda también plasmado en el poema de Manuel Machado *La copla*:

*Hasta que el pueblo las canta,
las coplas, coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.*

*Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.*

*Procura tú que tus coplas
vayan al pueblo a parar,
aunque dejen de ser tuyas
para ser de los demás.*

*Que, al fundir el corazón
en el alma popular,
lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad.*

Es interesante señalar la vigencia de la obra de Manuel Machado, ya que hoy, un siglo después de la publicación de *Cante hondo*, continúa siendo la base de las letras flamencas interpretadas por la mayoría de cantaores.

En los haikus también se da el caso, aunque por razones diferentes a lo expuesto para las coplas, de distintas “versiones” de un mismo poema. Y puede ser por pura coincidencia o porque el autor imita a un poeta admirado. Veamos un ejemplo muy conocido de lo segundo:

Original de Buson (1716-1784):

(21)

釣鐘に止まりて眠る胡蝶哉

Tsurigane ni tomarite nemuru kochō kana

Deteniéndose en la campana del templo

duerme

una mariposa

Versión de Shiki (1867-1902):

(22)

釣鐘に止まりて光る蛍哉

Tsurigane ni tomarte hikaru hotaru kana

Deteniéndose en la campana del templo

reluce

una luciérnaga

V. Haya (2013: 62) comenta al respecto:

Para nosotros, con una distinta educación, la falta de importancia que se da entre los poetas japoneses a escribir un haiku casi idéntico a uno ya célebre, es desconcertante.

Por lo mismo que el haikin desaparece del poema, también ha desaparecido su vanidad como artista. [...] Parece como si se nos quisiera decir que los haikus no son de nadie.

He aquí una interesante coincidencia entre la copla flamenca y el haiku: el autor no importa. La copla es del pueblo y el haiku no es de nadie o, lo que es lo mismo, es también de todos.

e) Ambas formas traspasan fronteras. A pesar de ser genuinamente japonés, el haiku es una forma poética que ha penetrado en culturas e idiomas muy diversos; y no sólo a través de traducciones, sino que se ha hecho un hueco entre poetas profesionales y aficionados.

Por su parte, sabemos que el flamenco (declarado por la Unesco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, como ya hemos mencionado) es la imagen de España, su carta de presentación en muchos países y, de forma muy particular, en Japón.

1.2.4 Haiku y microrrelato

Sobre todo desde el punto de vista de la brevedad compartida, se ha relacionado el haiku con otras expresiones literarias.

Aquí vamos a centrarnos en las posibles relaciones entre haiku y microrrelato (o minicuento, microficción, ficción súbita, nanoficción, cuento brevísimo, relato mínimo, y otras muchas denominaciones que se han dado a este tipo de creaciones, todas ellas enfatizando la brevedad como característica).

Son diversos los autores que los han vinculado. Así, Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (2011: 13) manifiestan que:

Considerado como una de las modalidades narrativas más modernas, el microrrelato guarda relación con las parábolas, proverbios y alegorías de la Biblia, con los textos sánscritos e hindúes, con la filosofía china, con los cuentos árabes, con los haikus y tankas japoneses, con las fábulas griegas, con los epigramas latinos o con los *exempla* medievales.

Rosario Alonso y María Vega de la Peña (2004) aluden a que haiku y microrrelato tienen en común la brevedad, la sugerencia, la musicalidad, la recreación de un instante detenido y el efecto de asombro y sorpresa que producen en el lector.

También M^a A. Penas Ibáñez (2014a: 220) habla del diálogo existente entre las dos formas “porque ambas escrituras responden a una forma de pensamiento que busca la brevedad, la concisión y, especialmente, esa forma de experiencia que señala el profundo y esencial sentido de lo hallado en un instante”.

Pero antes de entrar a cotejar haiku y microrrelato, nos parece necesario apuntar alguna definición de este último, en este caso la que, después de analizar de forma pormenorizada sus características, ofrece Violeta Rojo, experta en minicuentos, denominada por ella “definición global”:

[...] el minicuento es una narración sumamente breve (no suele tener más de una página impresa), de carácter

ficcional, en la que personajes y desarrollo accional están condensados y narrados de una manera rigurosa y económica en sus medios y a menudo sugerida y elíptica. El minicuento posee carácter proteico, de manera que puede adoptar distintas formas y suele establecer relaciones intertextuales tanto con la literatura (especialmente con formas arcaicas) como con formas de escritura no consideradas literarias. (Rojo, 1996: 88)

1.2.4.1 Convergencias entre haiku y microrrelato

Analizaremos a continuación algunas convergencias que consideramos más relevantes:

a) Esencialidad de la brevedad

Es innegable que la primera característica evidente en las creaciones que estamos analizando es su brevedad. Pero ésta no es sólo una peculiaridad formal, o una característica entre otras muchas, sino que pertenece a su esencia.

Así, V. Haya (2007c: 91) manifiesta que “La brevedad no es en el haiku un adorno, sino parte de su esencia”.

Y en cuanto a la minificción, V. Rojo (1996: 43) también destaca como esencial la brevedad:

La brevedad, entonces, sería la característica más importante por dos razones: por una parte, es el rasgo diferenciador más evidente del minicuento. Sólo con ver un minicuento y sin necesidad de leerlo ya salta a la vista que es un tipo de texto muy breve. Por otra parte, es una característica muy importante ya que de ella devienen todas las demás, esto es, se convierte en la característica esencial porque es la que da lugar a las otras, la que determina todas las demás.

Hay que señalar que algunos estudiosos de microrrelatos prefieren el término *concisión*, en cuanto que integra los conceptos de *brevedad* y *precisión*.

Respecto a cómo se concreta la brevedad cuantitativamente, en el caso del haiku es comúnmente admitido que han de ser 17 sílabas. Sin embargo, existen no pocos haikus con distinto número de sílabas, que pueden oscilar entre las 9 y las 24.

Acerca de la longitud del minicuento, los especialistas hacen distintas propuestas, que van desde cien a mil quinientas palabras; desde una cuartilla a dos páginas de una revista.

V. Rojo (*ibíd.*, 49) propone “como longitud máxima de un minicuento el de una página impresa. Esta longitud permite tener al alcance de la vista todo el texto y ver su principio y su fin de un solo vistazo. Esto acentúa la sensación de brevedad, ya que permite percibir la totalidad del cuento en una ojeada”.

b) Lenguaje preciso

Por razones obvias, el lenguaje preciso está fuertemente ligado a la brevedad.

Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki (2011: 14) afirman que “El haiku viene a ser la quintaesencia poética. [...] En 17 sílabas no puede haber nada superfluo”.

V. Rojo (*ibíd.*, 51) asegura que:

El cuidado extremo para conseguir un lenguaje preciso es otra de las características de los minicuentos. Obviamente, la brevedad, [...], produce un mayor cuidado en el empleo de las palabras. [...] el escritor debe utilizar las palabras exactas, precisas, efectivas, que signifiquen exactamente lo que se quiere decir.

No sólo eso, sino que, según la misma autora, la calidad del minicuento queda determinada por la precisión del lenguaje.

c) Lo que se dice y lo que se sugiere

Algo en lo que coinciden todos los especialistas es en la capacidad de sugerencia del haiku y en la importancia de la intensa relación entre lo dicho y lo no dicho, entre lo expresado y lo sugerido.

F. Rodríguez-Izquierdo (2010: 28) acude a una acertada y aguda comparación al decir que

[...] el *haiku* no es el retrato de una imagen, sino su esbozo. Como en la pintura a la aguada japonesa o *sumie*, tan importantes son aquí las pinceladas trazadas en negro como los lugares respetados en blanco. Tanto sentido estético hay en lo expresado como en lo silenciado. El pintor japonés traza el bambú en negro porque sabe que no simplemente verde. Queda a la sensibilidad y poder

captativo del lector interpretar cuál es el verdadero color evocado. Paralelamente, un buen haiku en su parquedad expresiva está lleno de matices, y su lectura supone un verdadero arte y una gran finura espiritual.

También R. de la Fuente y S. Hirosaki (2011: 14) apuntan que el haiku “Más que decir, sugiere. El lector tiene que completar el sentido”; y V. Haya (2007b: 34) afirma que “Los haikus no sólo son lo que dicen; son lo que evocan”.

En cuanto al microrrelato, M^a A. Penas Ibáñez (2014a: 233) se manifiesta de forma paralela respecto al diálogo entre lo dicho y lo sugerido:

El microrrelato convoca así en su escritura dos impulsos contrarios: uno, que concentra la atención en el discurso textual que se ofrece –breve, intenso y conciso–, y otro, que dispara ese discurso hacia la sugerencia, proporcionando al lector una amplia gama de posibilidades de interpretación.

Y haciendo alusión en particular a algunos escritores de minicuento, también se señala la importancia de la sugerencia (*apud* Rojo, 1996: 67). Así, Saúl Sosnowski, se refiere a Augusto Monterroso exponiendo que la forma de su escritura consiste en “enunciar brevemente, sugerir desde los múltiples espacios en blanco múltiples lecturas de lo apenas vislumbrado”. Por su parte, Dolores Koch, cuando menciona a Julio Torri habla de que su “parquedad sugerente necesita de un lector activo que complete los significados o saque sus propias conclusiones, de un lector cómplice, como lo llamara Julio Cortázar más tarde”.

Vemos, entonces, cómo el mundo de la sugerencia está muy presente en ambas manifestaciones literarias.

d) Intertextualidad

Para centrarnos en esta faceta, hemos querido recoger tres aportaciones al respecto de otros tantos autores (*apud* Rojo 1996: 60). U. Eco afirma que “Ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos”. Por su parte, G. Genette explica que la intertextualidad es “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado

al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”. Y M. Rifaterre manifiesta que “el intertexto es la percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que la han precedido y seguido”.

Vamos a detenernos para ver cómo funciona este aspecto en el haiku.

En 1743 Buson compuso el siguiente haiku (Shirane, 2000):

(23)

Yanagi chiri shimizu kare ishi tokoro dokoro.

*Hojas caídas del sauce—
La corriente clara se ha secado,
Piedras aquí y allá*

Ciertamente, esta composición es perfectamente comprensible por sí misma y cualquier lector podría aproximarse sin dificultades a su lectura. Sin embargo, hay un segundo nivel de lectura que, al menos para un lector hispanohablante que no conozca en profundidad la literatura japonesa, pasaría totalmente desapercibido. Y es que este sauce del que se habla tiene una larga historia. Al escribir este haiku, Buson posee dos referencias previas. La primera es un célebre *waka* compuesto por Saigyō en el siglo XII:

Michinobe ni shimizu nagaruru yanagi kage shibashi tote koso tachitomaritsure

*Al lado del camino
Junto a una corriente de agua clara
Bajo la sombra de un árbol de sauce
Me detuve brevemente para lo que pensé
Que sería sólo un momento*

Y la segunda es de Bashō (1644-1694) que, habiendo llegado en uno de sus viajes al lugar donde Saigyō compuso su poesía, la recrea al revivir las mismas emociones y escribe:

(24)

Ta ichimai uete tachisaru yanagi kana

Un campo entero

Plantado de semillas de arroz

Parto desde el sauce

Viéndolo desde esta relación con los otros textos, sin duda el significado del haiku de Buson queda enriquecido. Mientras que en los poemas de Saigyō y Bashō el paisaje es de verano, donde el sauce resguarda a los viajeros del sol, el de Buson muestra el contrapunto de este mismo paisaje en invierno, en el que el sauce aparece deshojado y seca la corriente de agua.

Estos mismos niveles de lectura son válidos para muchos minicuentos. Así lo expresa V. Rojo (1996: 69):

El minicuento tiene dos niveles de lectura. Puede leerse sin establecer relaciones, viendo, o leyendo y pasando la página, o puede verse o leerse estableciendo relaciones intertextuales, aplicando la “enciclopedia” y sacando más información, o en todo caso una información más rica de la que puede obtenerse siguiendo la primera opción. Por supuesto, la segunda opción no es alcanzable sin contar con un lector que sepa establecer relaciones entre hechos. Esto es, que aplique su cultura.

Salvando las distancias, podemos decir que algo similar a lo que sucede con el haiku analizado de Buson, ocurre con los siguientes minicuentos (Lagmanovich, 2006): si el lector no posee el bagaje cultural apropiado, si su “enciclopedia” no abarca lo necesario para establecer las relaciones, no alcanzará el segundo nivel de lectura al que hemos hecho referencia. Así,

“El dinosaurio”

Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí.

Pablo Urbanyi

“Otro dinosaurio”

Cuando el dinosaurio despertó, los dioses todavía estaban allí, inventando a la carrera el resto del mundo.

Eduardo Berti

Evidentemente estos minirrelatos están basados en el famoso minicuento de Augusto Monterroso:

“El dinosaurio”

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

En este otro minicuento citado por V. Rojo (1996: 117) la necesidad de interpretación intertextual es especialmente necesaria:

“Opus 8”

Júrenos que si despierta, no se la va a llevar —pedía de rodillas uno de los enanitos al príncipe, mientras éste contemplaba el hermoso cuerpo en el sarcófago de cristal—. Mire que, desde que se durmió, no tenemos quien nos lave la ropa, nos la planche, nos limpie la casa y nos cocine.

Armando José Sequera

Y explica así la autora la elipsis narrativa que se produce:

En ningún momento se nombra a Blancanieves, pero las referencias enanitos, príncipe y sarcófago de cristal nos remiten inmediatamente a la historia de Blancanieves, su llegada a la sucia casa de los enanos, la limpieza que hace en ella, el hechizo de la manzana que la hace dormir y que sólo se rompe con la llegada del príncipe. La *enciclopedia* del lector es la que posibilita que se entienda el reclamo del enanito, y por ende, el minicuento (*ibíd.*, 63).

e) Requieren un lector colaborativo

Estrechamente relacionado con la sugerencia y la intertextualidad está la necesidad de un lector participativo tanto en el haiku como en el microrrelato.

Ya hemos visto que el haiku es un mundo de sugerencias que el lector tiene que completar. Veamos, a modo ejemplo, lo que las traductoras Seiko Ota y Elena Gallego (2013) manifiestan al respecto:

Una de las características más importantes del haiku es que se trata de una obra abierta, es decir, puede tener varias lecturas. [...] La interpretación del haiku depende en gran parte de cada lector/a. El haiku de por sí tiene un carácter incompleto que el lector debe completar con su imaginación” (*ibíd.*, 235).

También el microrrelato requiere un lector activo, colaborativo, que descodifique y desarrolle lo que sólo se sugiere o sobrentiende, sin decirse explícitamente.

Es el caso, según V. Rojo (1996), de los minicuentos sin fábula aparente, es decir, en los que parece que no sucede nada, que no hay narración. Pero, dice ella, “no son cuentos sin argumento sino cuentos con una fábula implícita, que no está en el nivel superficial y que necesita del lector para surgir. La fábula se sugiere, pero es necesario que haya un lector que la complete” (*ibíd.*, 39). Y lo ilustra con este cuento de Guillermo Cabrera Infante:

“Dolores zeugmáticos”

*Salió por la puerta y de mi vida, llevándose con ella mi amor
y su larga cabellera negra.*

Añade V. Rojo (*ibíd.*, 38) que gracias a la intervención del lector, estas historias, narradas mediante un mecanismo de elipsis, son inteligibles como narraciones, ya que es precisamente lo implícito, lo no dicho, lo sugerido, lo que conforma la narración.

Esta autora también acude a la metáfora del iceberg para manifestar que no sólo en los minicuentos sin fábula, sino también en los que sí la tienen, hay una gran parte de la información que está sumergida y que está compuesta por referencias intertextuales, hipertextuales y de cuadros. Y es tarea del lector establecer los nexos. Añade acertadamente que “podría decirse, y eso no deja de

ser cierto, que esta situación es común a toda la literatura, pero no hay que olvidar que, al ser tan breve, el minicuento requiere menos palabras y a menos palabras, mayor trabajo del lector” (*ibíd.*, 66).

Especialistas y escritores de microrrelato comparten este criterio sobre el papel colaborativo del lector. Así, D. Koch, pionera en el estudio de minificción, expresa que el minicuento “requiere la participación activa del lector para completar su significado”. Para el escritor Juan José Arreola “la función del escritor debe ser poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la palabra sugerente” (*apud* Rojo 1996: 67).

La misma V. Rojo, por su parte, expone que

[...] en los minicuentos el autor provoca el cuento, y el lector lo termina. Como diría Eco, son textos-mecano [...] Pero esto no significa, en modo alguno, que el lector de un minicuento puede construir las formas que quiera. El ejemplo del mecano es muy pertinente porque un mecano da una serie de herramientas con las que se pueden construir ciertas cosas; con un mecano se puede edificar una torre metálica, pero no un oso de peluche (*ibíd.*, 68).

Es curioso cómo en este punto la misma autora alude precisamente al haiku y cita un ensayo de Donald Keene, especialista en cultura y literatura japonesas, en el que habla del papel activo del lector de haiku, donde apunta este autor que “Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria” (*apud* Rojo, 1996: 68).

f) Aspecto narrativo/aspecto descriptivo

A grandes rasgos, bien puede decirse que el haiku posee fundamentalmente un aspecto descriptivo. A. Cabezas (2007: 9) lo refiere diciendo que “(el haiku) se trata de una descripción brevísima de alguna escena, vista o imaginada”. Mientras que en el minicuento es la narratividad lo que sobresale. Sin embargo, no es menos cierto que podemos encontrar haikus con un tono marcadamente narrativo y minicuentos en los que sólo se describe o se da cuenta de una situación.

En el siguiente haiku de Buson, V. Haya (2007b: 77-78) analiza el aspecto narrativo:

(25)

明やすき夜を磯による海月哉

Akeyasuki yo o iso ni yoru kurage kana

Cede la noche

A la costa rocosa se acerca...

¡Una medusa!

•En primer lugar, nos muestra la claridad (明) –ideograma compuesto de sol y luna–, una claridad fácil (やすき) para la noche (夜), es decir, una noche que fácilmente amanece, una noche corta, noche de verano. Buson ha iniciado su haiku presentándonos un cielo en el que despunta la aurora.

•En segundo lugar, “enfoca” a la tierra bajo sus pies: una costa rocosa (磯). (Les invito a que miren detenidamente este kanji. No representa simplemente una costa marina. Está lleno de aristas y tiene la dureza del tipo de lugar del que “habla”.) Seguimos leyendo: se nos dice –a continuación– que *iso ni yoru*, “a la costa rocosa se acerca”, sin que nos pase desapercibido el hecho de que el verbo *yoru* (“acercarse”) es homónimo del sustantivo *yoru* (noche). La costa rocosa sigue oscura como la noche; sólo es la línea del horizonte la que apunta cierta claridad.

•El poeta lleva nuestra mirada, en tercer lugar, al mar... Del firmamento hemos ido a la tierra rocosa y de ésta al agua... Y allí ¿qué encontramos? Una medusa. “Medusa” en japonés puede escribirse “luna de mar” (海月) o “agua madre” (水母). En este caso, el poeta ha preferido la opción menos corriente: “luna de mar”: Una “luna de mar” en el agua junto a una costa dura y oscura, bajo un firmamento a punto de amanecer... ¡Qué difícil es escribir un haiku perfecto!

Respecto al minirrelato, hay autores que, considerando la trama esencial, juzgan que no se puede hablar de cuento si no se narra ninguna historia. En este sentido, ponen, por ejemplo, en tela de juicio la calificación de tal del famoso minicuento “El dinosaurio”, de A. Monterroso. Sin embargo, ya hemos visto que especialistas como V. Rojo opinan que, en este tipo de minicuentos, “la historia es sugerida, no contada. O dicho en otras palabras: más que contada, dada a entender” (Rojo, 1996: 58), y que debe ser completada por el lector.

Ejemplificamos la ausencia de narratividad en estos dos minicuentos (en Lagmanovich, 2006):

“Euclideana”

En una ciudad actual la distancia más corta entre dos puntos no es la recta: es el zigzag que nos evita los semáforos

René Avilés Fabila.

Sobre este texto comenta David Lagmanovich (*ibíd.*, 23) que “más que una narración, nos presenta una reflexión o aguda observación de la realidad. El uso invariable del presente nos alerta sobre su pertenencia a otro tipo textual, más vinculado con la escritura aforística que con el microrrelato”.

“¡Sorpresa!”

La primera mañana después de mi muerte

José Costa Santiago

También D. Lagmanovich (*ibíd.*, 23-24) presenta graves objeciones acerca de este texto, puesto que la narratividad para este autor es una condición irrenunciable:

¿Un relato donde nada se relata, puesto que no existe forma verbal alguna que tome a su cargo la exposición del desarrollo de una acción? Cualquiera puede enhebrar unas cuantas formas nominales y dejarlas sobre el papel; pero, por mucho que las formas cambien, lo que el lector espera

es –palabra más, palabra menos– lo que recibía como “cuento” el oyente de antaño: “Había una vez una viejecita que vivía en medio de un bosque...” No es broma: es que hay que distinguir entre un *relato* y aquello que no lo es. Se puede innovar, pero no a costa de la narratividad.

g) Correlación haiku/haiga y microrrelato/título

Ya hemos mencionado cómo en algunos casos el significado del haiku se ve reforzado o precisado por el *haiga* o pintura que en ocasiones le acompaña.

Pues bien, en el caso del microrrelato esa misma función la cumpliría el título, aunque en algunos casos de manera mucho más determinante.

[...] todo lo que consideramos minificción (y no es muy distinto el caso de la poesía), y de manera especial en los casos de una escritura minificcional especialmente breve, el título y el texto forman una unidad indisoluble. El primero cumple una indudable función de focalización y, al hacerlo, completa el significado –o, si así se prefiere, devela la intención autoral– a que aspira la composición en su totalidad (*ibíd.*, 2).

Revisemos ahora algunos ejemplos, recogidos también por Lagmanovich (2006) en los que el título es singularmente focalizador:

“Las últimas noticias”

Serán aquellas que escucharemos o leeremos poco antes de morir, poco antes de convertirnos, también nosotros, en una mala noticia.

Orlando Enrique Van Bredam

“Cálculos renales”

¡Cuánto sufrí para poder arrojar la primera piedra!

Agustín Monsreal

“El suicida”

A la altura del sexto piso se angustió: había dejado el gas abierto.

José María Peña Vázquez

“Fantasma tradicional”

En mitad de la noche, la sábana se despertó y salió a trabajar.

Eugenio Mandrini

h) Desarrollo de una imagen

El sentido de imagen, estrechamente vinculado al “momento haiku”, ese instante en el que algo que pasa desapercibido para los demás capta la sensibilidad del *haijin*, posee gran importancia en estas composiciones. Distintos son los autores que hacen hincapié en la fuerza de la imagen. Así, F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 22) afirma que “El *haiku* en su brevedad expresiva es enteramente imagen, impacto de un momento sentido en profundidad. A través de él el poeta quiere hacer ver y sentir el núcleo de su experiencia”. Por su parte, R. de la Fuente y S. Hirosaki (2011: 14) manifiestan que el haiku “Es poesía alejada de la verbosidad, es una simple imagen”.

V. Haya (2013) insiste en que en el haiku (al menos en el buen haiku), no hay pensamiento, ni simbolismo, ni filosofía..., porque “El haiku es imagen, no reflexión” (*ibíd.*, 130). Y establece una sencilla “prueba la calidad” para un haiku: “Si no se puede imaginar la escena, no estamos ante un buen haiku” (*ibíd.*, 76).

También gran parte del minirrelato tiene mucho que ver con una imagen que impacta. Así lo expresa M^a A. Penas Ibáñez (2014a: 234-35):

Frecuentemente, la minificción se genera a partir de una imagen, dando lugar a un texto que tiene más que ver con la iluminación puntual que con el desarrollo narrativo. Así ocurre con el microrrelato titulado “Solemnidad de la berenjena” de Catalina García: “Tan rotundamente cardenalicia. Tan seca por dentro”, cercano al aforismo y a la greguería.

1.2.4.2 Divergencias entre haiku y microrrelato

Después de analizar las similitudes más importantes entre haiku y microrrelato, nos gustaría mostrar también aquellas divergencias más relevantes:

a) Uso del lenguaje

Como sabemos, la precisión del lenguaje exigida por la brevedad es un elemento que comparten ambas formas. Sin embargo, quizás sea el uso del lenguaje una de sus más evidentes diferencias.

En la escritura, el lenguaje puede emplearse como un elemento más o por el contrario ser el protagonista. Si nos referimos al haiku, son muchos los especialistas que aluden a la sencillez entre sus principales características. Así, V. Haya (2013: 14) sostiene que “La sencillez le es tan esencial al haiku como la brevedad de su forma métrica. El haiku es una *impresión fácil de comunicar por medio de unas palabras fáciles de comprender*”.

Por su parte, F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 26) manifiesta que “todos los motivos ornamentales están dosificados con elocuente sobriedad, y todos aparecen en función de la sensación”. Recordemos en este sentido, también, la famosa frase de Blyth (*apud* Rodríguez-Izquierdo 2009: 215): “El haiku es un dedo señalando a la luna. Si el dedo está enojado, no vemos a dónde señala”.

Mientras que para V. Haya (2013: 16) “Un *haijin* no es un experto en el uso de las palabras, sino un individuo particularmente sensible al mundo”, en el escritor de minificción se destaca precisamente su dominio del lenguaje. V. Rojo (1996: 52) lo expresa diciendo:

Conseguir contar una historia con tan pocas palabras es una labor de expertos, de conocedores del lenguaje, de rigor extremo en el uso de las palabras. Este dominio del lenguaje se extiende también a los complicadísimos juegos de palabras, al invento de neologismos y otros juegos del lenguaje comunes al minicuento.

En el haiku todo está en función de la sensación, del *aware*; en cambio, en el microrrelato está en función de la sorpresa. Como muestra de los distintos

recursos empleados, hemos elegido algunos minicuentos, todos ellos recogidos por D. Lagmanovich (2006).

“Pequeños cuerpos”

Los niños entraron a la casa y destrozaron las jaulas. La mujer encontró los cuerpos muertos y enloqueció. Los pájaros no regresaron.

Triunfo Arciniegas

“Escribir”

Escribir escribir y escribir sin ton ni son es ejercicio de ablande. En cambio el psicoanálisis no, el psicoanálisis es ejercicio de hable.

Luisa Valenzuela

“Urdimbre”

(Es necesario señalar que el efecto cómico se produce cuando se pronuncia con seseo)

– *¿Tu marido es celoso?* –preguntó él.

–*Sí. Mi marido es el oso que viene ahí* –respondió ella.

Orlando Enrique Van Bredam

“La búsqueda”

Esas sirenas enloquecidas que aúllan recorriendo la ciudad en busca de Ulises.

Edmundo Valadés.

En estos juegos del lenguaje resulta singularmente curiosa la obra *Las vocales malditas*, de Oscar de la Borbolla (2001), donde cada uno de los cinco relatos que la componen está escrito con palabras que poseen sólo una de las cinco vocales. Así, el primer relato, *Cantata a Satanás*, contiene sólo palabras con la

vocal a: “Abraham amaba a Sara cada mañana clara: pasaba la manzana, arañaba la lana, arrancaba la bata, la abrazaba; clavaba las garras hasta matarla. [...]”

b) Efecto de asombro

Algunos autores han mencionado este aspecto como una semejanza entre haiku y microrrelato. Y es cierto que puede decirse que el asombro es un elemento importante tanto en uno como en otro. Lo que ocurre es que este asombro adquiere características muy distintas en ambos, por lo que hemos preferido introducirlo en las diferencias.

En el haiku, este asombro (*aware*) ha sido experimentado por el *haijin* y es lo que le ha llevado a escribir el haiku. Y es precisamente esta emoción interior ante algo que se ha presenciado lo que se quiere transmitir al lector. Es decir, algo exterior ha producido la *experiencia* interior de asombro en el escritor de haiku.

En el microrrelato, sin embargo, es el autor quien trata de producir asombro en el lector, pero un asombro bajo la forma de sorpresa, de hallarlo desprevenido, casi siempre de la mano de su maestría en el uso del lenguaje y de recursos estilísticos. Como dice E. Barrera Linares (*apud* Rojo, 1996: 48) “[...] el cuento literario (el texto) es indudablemente una clase de mensaje narrativo breve, elaborado con la intención muy específica (por parte del autor) de generar un efecto o impresión momentánea e impactante en el destinatario (el lector)”.

c) Acontecimientos insignificantes

Algo similar ocurre con este apartado. Aunque a primera vista podría parecer una similitud, el matiz que adquieren estos acontecimientos insignificantes es tan diferente en haiku y minirrelato que consideramos más apropiado incluir este aspecto entre las diferencias.

Como sabemos, pequeños sucesos son dignos de ser plasmados en el haiku. V. Haya (2013: 34) dice que “Lo que ocurre –sea lo que sea, lo más mínimo que podamos percibir– va a tener en el haiku una importancia trascendental, porque forma parte del desenvolvimiento sagrado del mundo”. Pero para plasmar ese

pequeño hecho hay un requisito: tiene que haber producido una conmoción interior en el poeta.

(26)

鹿の足よろめき細し草紅葉

Shika no ashi yoromeki hososhi kusamomiji

Haku-un

Las patas delgadas del ciervo

dan un traspiés—

La hierba roja de otoño

Y afirma también V. Haya (*ibíd.*, 12) al referirse a la emoción que se produce en el poeta:

El mérito de un haiku reside en saber apreciar la belleza de lo que a otros les pasa desapercibido y contársela de modo que aprendan a sentir más. Lo que a cualquiera emociona es fácil de contar. Lo difícil es percibir y transmitir lo que solo a ti te ha emocionado. El buen paladar de haiku es el que lo logra.

Acontecimientos mínimos sí, pero no banales. Pues “sin *aware* no tienes derecho a escribir un haiku. [...] Una percepción banal no debe ponerse por escrito” (*ibíd.*, 30). Y lo ejemplifica el mismo autor en este haiku sobre la pereza en agosto:

(27)

八月や目玉拭くにも力いる

Hachi gatsu ya medama fuku ni mo chikara iru

Toshiro Yoshida

Octavo mes—

Hay que hacer fuerza

incluso para limpiar las gafas

Aunque es cierto, como admiten R. de la Fuente y S. Hirosaki (2011: 14) que “Estos poemillas pueden chocar al hombre occidental, acostumbrado a otras preocupaciones y a una inquisición que, con frecuencia, se mueve en el mundo de lo abstracto, [...]. Para un europeo un haiku puede resultar banal, aunque, tal vez, los banales seamos nosotros”.

Por su parte, en los microrrelatos podemos encontrar que en muchos de los acontecimientos insignificantes narrados existen multitud de temas banales, incluso absurdos: un matrimonio secando cubiertos, una madre poniendo el abrigo a su hijo, un niño con un globo (¿o habría que decir un globo con un niño?) Veamos algunos ejemplos, tomados de D. Lagmanovich (2006):

“Escena conyugal”

Lanzaba con presteza uno tras otro los cuchillos a su mujer, quien los recibía con el trapo para secarlos.

Luis Felipe Hernández

(Sin título)

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empiece a nevar, sino para que empiece a nevar.

César Vallejo

“El globo”

Mientras subía y subía, el globo lloraba al ver que se le escapaba el niño.

Miguel Saiz Álvarez

1.2.5 Haiku y pensamiento

Nos gustaría mencionar, por último, algunas características del haiku que ofrecen ciertos paralelismos con un aspecto muy concreto de la filosofía.

Aun sabiendo que el haiku no es ninguna reflexión, como sí lo es la filosofía, sin embargo, como ésta, el haiku parte de la realidad, aunque no ofreciendo una reflexión de la misma, sino una visión:

El haiku revela la emoción de un hombre en un instante, y en este sentido es un estado de alma. No es una reflexión sobre las cosas, sino una simple visión de la realidad. A través de esta visión se pueden descubrir unos determinados hábitos ópticos, una especial sensibilidad; pero el fingimiento es algo que se traiciona a sí mismo. (Rodríguez-Izquierdo, 2009: 129)

En el mismo sentido, respecto a la relación del haiku y la verdad experimentada, sin fingimientos, cita este mismo autor al *haijin* contemporáneo Masao Kume, quien expone que: “Por lo que respecta a la unidad en vida, arte y actitud mental, no hay otro artista para quien esté todo tan armonizado como para el poeta de haiku...” (*Apud* Rodríguez-Izquierdo, 2009: 129).

Veamos la coincidencia del compromiso vital del haiku al que acabamos de aludir con lo expuesto por J. Sánchez-Gey (2009: 42) al hablar de la filósofa española María Zambrano:

Esta razón creadora nace desde la palabra, pues ésta configura la vida, la moldea, funda la conducta y la eleva. Porque la palabra compromete la vida; por una parte expresa la subjetividad, lo más propio y, al tiempo, objetiva la vivencia. Así la palabra se expone y se comprende.

Así como acabamos de ver que F. Rodríguez-Izquierdo habla de que en el haiku no hay lugar para fingimientos ni ficción, V. Haya (2013) también destaca la necesidad de verdad del poema, de que el suceso que se describe haya sucedido y haya sido presenciado por el poeta, que no sea un producto de la imaginación:

Si el haiku no le ha ocurrido al poeta, no hay haiku. El haiku es el suceso mismo cuando toma forma de palabra humana. Si no ha habido suceso, las palabras están vacías (*ibíd.*, 22).

De igual manera, de la filosofía de María Zambrano también se desprende ese deseo de verdad, que tiene que ser vivida:

Zambrano dirá que el racionalismo es una ideologización no de la razón sino de la propia idea que el filósofo se construye. “Y lo peor de las ideas” es que ocultan y aun sofocan la verdad, porque lo realmente importante no es la idea sino la verdad vivida y experienciada. (Sánchez-Gey, 2009: 54)

Por último, queremos referirnos a un aspecto muy importante en ambos casos, haiku y filosofía de M. Zambrano, como es la palabra.

Porque en el haiku, aquello que ha producido la conmoción del poeta tiene que expresarse con palabras, que son las que harán al lector partícipe de esa experiencia vivida:

Cuando algo de lo que sucede *fuera de ti* te afecta, lo pones por escrito y luego lo sometes a la lectura de otros. Estos otros te dicen si ese haiku vale algo. Los otros son un regalo para ti. Porque tu haiku no es lo que has sentido, sino lo que haces sentir a otros a partir de eso que has experimentado. El poeta de haiku es sólo un instrumento, y un instrumento no sabe a qué suena. (Haya, 2007b: 10)

También F. Rodríguez-Izquierdo (2009) se manifiesta en esta línea y expresa la estrecha relación entre la experiencia y la palabra:

El momento estético de creación del haiku brota de una total unidad de percepción del poeta con la naturaleza. Se borran los límites entre el sujeto y el objeto, ente la percepción y las palabras. La misma creación verbal es el culmen de la experiencia. A causa de la corta extensión formal del haiku, la inspiración coincide con la creación. Y la sensación del poeta queda plasmada en palabras, para desencadenar así un mundo de sensaciones en el lector (*ibíd.*, 129).

Asimismo, en el pensamiento de M. Zambrano la palabra cobra una singular relevancia. Pero no sólo eso, también existe algo previo que ha de transformarse en palabras:

Dicho de otro modo, hay una palabra que nos precede y luego hay que decirla; por ello la palabra originaria, ésta que nos nombra y al tiempo nos define, se completa y se plenifica, en la concreción y vivencia de la palabra que se dice y nos compromete. (Sánchez-Gey, 2009: 54)

Como hemos podido ver, a pesar de las distancias que separan el haiku del pensamiento, en este caso concreto el compromiso vital, la necesidad de verdad y la importancia de la palabra están presentes en ambos.

PARTE PRIMERA

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Dificultades que plantean las traducciones de haikus al español

Traducir no es tarea fácil. La dificultad aumenta cuando los idiomas puestos en relación son muy distantes entre sí. ¿Y qué decir de la traducción literaria? Y en este circense “más difícil todavía”: ¿y si se trata de traducir poesía? Entonces podríamos decir que es tarea casi imposible. Por suerte, el listón se ha quedado en el “casi”.

De hecho, hay autores que manifiestan que, en rigor, la traducción no existe. En este sentido, Ramón Trujillo (1996) expone que los textos no son otra cosa que interpretaciones idiomáticas de sistemas de referentes, por lo que siempre habrá una distancia infinita entre todo texto y esos referentes que pretende representar.

M^a A. Penas Ibáñez (2015a), por su parte, habla de que en muchas ocasiones la traducción interlingüística está precedida por la traducción intralingüística, esto es, un ejercicio previo de autotraducción sobre la lengua de origen o la de destino. Esta autora cita a R. Trujillo cuando manifiesta que la traducción está constituida únicamente por actos de interpretación y expone cómo se produce la doble traducción:

Traducir consiste entonces en trasladar a una situación real lo que está escrito en una lengua y luego contar esa misma situación real en otra lengua; es decir, se trata de una doble traducción: primero, del texto a un hipotético referente –hipotético, porque según este autor, el traductor no traduce el significado del texto, como debería, sino lo que supone que ese texto dice o quiere decir–; segundo, una nueva interpretación, en otra lengua, de ese primer referente (*ibíd.*, 94-95).

Los profesionales de la traducción son conscientes de la complejidad de su tarea y de las múltiples dificultades que entraña. Incluso confiesan que, a veces, poco queda del original cuando se vierte a otra lengua.

Así, F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 214), pionero en el estudio y la traducción de haiku al español, manifiesta que “La traducción del haiku japonés es un compromiso literario que sólo deja a salvo ciertos elementos del original. Pero es mejor leer traducciones que desconocer el haiku. También la traducción puede inspirar”.

Nos parece una certera afirmación. Pues, si no fuera por las traducciones, ¿cuántos hispanohablantes estarían en disposición de un acercamiento directo al haiku? Ciertamente, sólo unos pocos privilegiados.

Sin embargo, aunque estamos de acuerdo en que “también la traducción puede inspirar” no es menos cierto que una mala traducción de haiku puede causar un efecto nefasto en el lector. Y nos preguntamos: ¿qué impresión tienen del haiku muchos hispanohablantes? Muy posiblemente, que es una poesía muy corta y un poco banal, que no dice nada.

Y de esta primera impresión general podemos cuestionarnos algunas cosas: ¿qué grado de responsabilidad tienen las traducciones al español respecto de esta percepción simplista? ¿No es verdad que en algunos traductores ha pesado mucho más lo formal, el ceñirse al esquema silábico 5-7-5, que el transmitir otros aspectos sin duda más esenciales?

Al respecto, ésta es la opinión de V. Haya, estudioso y traductor siempre muy crítico –y responsable, añadiríamos– con las traducciones:

¿De qué nos sirve que una traducción se atenga al 5-7-5 si no se comprende qué quiere decir o no tiene la naturalidad del lenguaje que usa el haiku, y no digamos ya que no responda al original? Los traductores de haikus al castellano han puesto hasta ahora mucho más empeño en ceñirse a una estrofa que en enterarse del sentido original de lo que querían traducir²³.

Veamos algunos ejemplos de traducciones deficientes, que producen opacidad en su comprensibilidad:

²³ <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2011/08/13/p250214#more250214>>[Consultado el 06/05/2014]

(28)

Noibara no mizuku kosame ya yotsu-de-ami

Shuoshi

Rosas silvestres

empapadas de lluvia.

Esparavel.

(Trad.: A. Cabezas, 2007: 165)

Efectivamente, se observa el interés del traductor en mantener la métrica del original, pero el uso de palabras poco frecuentes, como “esparavel”, difíciles de comprender, obliga al lector a detenerse en el lenguaje y le dificulta una lectura más profunda. Sucede, como se ha mencionado anteriormente en palabras de R. H. Blyth, que la atención se detiene en el dedo enjorado que señala a la luna, y no en la luna misma. Al leer esta traducción, la mayoría de los lectores tendrán necesidad de acudir a un diccionario para averiguar qué significa “esparavel”, que es, según la acepción primera del *DRAE*²²: “Red redonda para pescar, que se arroja a fuerza de brazo en los ríos y parajes de poco fondo”, puesto que la segunda acepción presenta una marca diatécnica de *Arq.*, que el contexto desestima.

Lo mismo sucede con esta otra traducción:

(29)

O-dako ni chikayoru tobi mo nakarikeri

Shiki

No hay un milano

que se atreva a acercarse

a la pandorga

(Trad.: A. Cabezas)

en la que se ha empleado otra palabra que no cumple con la sencillez esencial de esta forma poética y que, además, por su falta de transparencia, dificulta la comprensibilidad, puesto que incluso puede encontrarse este término “pandorga” en un sitio web llamado “Apadrina una palabra en vías de extinción”²⁴. Según la acepción tercera del *DRAE*²², dado el contexto del haiku, “pandorga” significa: “Cometa que se sube en el aire”.

En el caso de “esparavel”, la elección de este término se podría explicar por “necesidades métricas”, para ajustarse a las cinco sílabas del último verso. Pero ni siquiera esta explicación justifica el uso de “pandorga”; pues, ¿acaso no tiene tres sílabas, como “cometa”? Entonces, ¿por qué elegir una palabra “en vías de extinción” en lugar de otra más sencilla?

Pero la opacidad no viene dada sólo por el uso de palabras poco habituales, sino también por el “tono”, es decir, la falta de “sabor a haiku” connotado. Comparemos estas dos traducciones, muy diferentes, de un mismo poema:

(30)

Oyogu toki yorube naki sama no kawasuu kana

Buson

*Cuando nada,
la rana está en un estado
de completa entrega*

(Trad.: V. Haya²⁵)

*La rana
nada segura
nada*

(Trad.: A. Silva, 2008: 89)

²⁴ <<http://www.reservadepalabras.org/apadrinalistar.php?palabra=pandorga>> [Consultado el 2/06/2014]

²⁵ <<http://www.elrincondelhaiku.org/int22.php?autor=34&serie=0&haiku=410>> [Consultado el 2/06/2014]

En la traducción de V. Haya se percibe perfectamente ese *haimi* o “sabor a haiku” del que él mismo habla. ¿Y en la traducción de A. Silva? Puede decirse que inventa un juego de palabras ajeno al original que deja desnudo de significado al haiku y lo convierte en esa poesía simple (en el peor sentido de la palabra) de la que hablábamos anteriormente, pero, además, muy opaca por el alto grado de ambigüedad –entiéndase de confusión– alcanzado, ya que no sabemos si ‘la rana nada con seguridad o sin ella’.

Consideramos interesante destacar lo que F. Rodríguez-Izquierdo denomina “compromiso literario” referido a la traducción de haiku. ¿A qué se refiere? Por lo expuesto hasta aquí puede hacer referencia a la responsabilidad que el traductor debe asumir en su delicada y no menos difícil tarea, pues el haiku, la impresión que éste produce, le llega al lector sólo través de la traducción.

Leyendo una nota a pie de página de un libro de haikus de Santoka traducido por V. Haya (2007a: 69), podemos hacernos una idea del trabajo y la exigencia, así como del tiempo, que requiere traducir un haiku, del “compromiso literario” del traductor. Dice así: “Conviene hacer tres comentarios, cada uno en atención a uno de los versos (y es que no en balde *me ha costado meses* traducir este haiku)” (La cursiva es nuestra).

Montse Watkins (1999), traductora de numerosas obras literarias en prosa del japonés a español, ofrece unas interesantes consideraciones acerca del gran valor de la traducción y del desafío que supone. Comienza con una cita del libro *La lengua y el hombre*, del lingüista sueco Bertil Malmberg:

Cada lengua es un prisma para ver el mundo, es decir, cada cultura y pueblo va configurando su lengua a través de su percepción del mundo. Humboldt opinaba que las diferencias entre los sistemas lingüísticos dependían principalmente de las distintas concepciones del mundo perceptibles en los diversos pueblos; para él, la lengua no reflejaba el objeto tal como es, sino “la imagen que éste deja en el alma”..... Según esta teoría, cuanto más diferente es la cultura entre los pueblos, tanto más diferente es su lengua y, por tanto, más dificultades aparecerán en el momento de la traducción. Es decir,

Occidente resulta, en muchos aspectos, una unidad desde el punto de vista cultural y de la estructura social. La educación occidental se ha construido sobre bases grecolatinas. Todo nuestro léxico científico y, en general, filosófico y espiritual está tomado de las lenguas clásicas..... Las coincidencias que existen entre las lenguas europeas no se limitan sólo al vocabulario. Volvemos a encontrar identidades en la misma estructura de la lengua, en el sistema semántico, en la traducción literaria. Por tal razón, no hay mayores problemas de traducción entre el inglés y el sueco o el holandés y el español..... Sin embargo, las dificultades aumentan considerablemente cuando se trata de traducir de una lengua (asiática) como el japonés a una lengua (europea) tan distinta como el español. Pero, desde cierto punto de vista, cabe sostener que cuanto más distinta es una lengua de la materna, tanto más útil resulta como medio de entrenamiento intelectual y de ampliación del horizonte espiritual.... Es decir, el estudio (y traducción) –también añadiría lectura de obras– de lenguas extranjeras proporciona el beneficio incuestionable del contacto directo, oral o escrito, con otros pueblos. Pero la mayor ventaja de su estudio es mucho más profunda: se trata de un excepcional medio de transfusión intelectual. El unilingüismo impide ver lo valioso que hay en los demás y crea fácilmente una fe ciega en la propia superioridad, peligro que puede ser mortal, a la larga, para toda forma de actividad científica, artística o intelectual en general. (*Apud* Watkins, 1999: 35)

Es interesante resaltar cómo se entiende el concepto de lengua, presentada como la imagen del mundo que poseen las diferentes culturas, el prisma a través del que se percibe. Y cómo se hace hincapié en las implicaciones que esto tendrá, irremediablemente, a la hora de traducir de una lengua a otra: cuanto más diferentes sean las culturas, mayores serán las diferencias entre sus lenguas y, por tanto, la dificultad en la traducción también será mayor.

Y continúa M. Watkins (*ibíd.*, 36):

En resumen, si los trabajos literarios reflejan en su aspecto más íntimo el alma de un pueblo, además de la individual de cada autor, el traductor que se precie se encuentra ante un notable desafío para transmitir fielmente todo el contenido a través de las fronteras lingüísticas y culturales. Para eso, un buen traductor no sólo debe conocer lo mejor

posible el idioma, para evitar errores comunes de traducción, sino también haber estudiado a fondo la cultura y las costumbres japonesas para ser capaz de “leer entre líneas” y captar acertadamente el sentido de las palabras en el contexto cultural japonés, de modo que él mismo sirva de “filtro” para que las personas que nunca han vivido en Japón puedan imaginarse sin problemas las situaciones o descripciones que aparecen en la obra.

El traductor descodifica en la lengua original para volver a codificar en la lengua terminal, en nuestro caso el japonés y español, respectivamente. De su habilidad de mediación entre una cultura y la otra (incluidas las ideologías, sistemas morales, estructuras sociales, costumbres, formas de percibir la realidad, mitos, etc.), y de la transferencia fiel de todo el significado, dependerá que el lector hispanohablante recupere hasta la última gota la esencia de la obra hasta el punto de tener la sensación de estar leyendo en la lengua original y no una traducción. O sea, que los lectores de la lengua terminal, es decir los hispanohablantes, reciban la misma impresión que el original produce en los lectores japoneses.

Para que el efecto de nuestro texto traducido sea equivalente en valor al original hemos tenido que plantearnos una gran cantidad de cuestiones, que marcarán la diferencia entre un texto “amistoso”, fácil de leer y comprender, que despierte toda una gama de sensaciones y sentimientos, y otro, tal vez correcto pero carente de vida. La diferencia entre ambos podría definirse como la existente entre una vigorosa trucha nadando en el río y otra empaquetada en el supermercado.

M. Watkins sintetiza de una manera muy clara y muy exigente cuál tiene que ser el resultado de una buena traducción: el lector hispanohablante tiene que poder recibir la misma impresión que el original produce en un lector japonés, y para ello el traductor tiene que ser mediador entre ambas culturas y transferir fielmente todo el significado. Requisitos imprescindibles son no sólo el conocimiento de la lengua, sino también de la cultura y las costumbres japonesas.

Desde luego, no lo pone nada fácil. El listón queda a una considerable altura que, a nuestro parecer, en el caso del haiku muchas traducciones no superan.

2.1.1 Características de la lengua japonesa²⁶

Retomando las palabras de B. Malmberg respecto a las implicaciones que en la traducción tienen las diferencias entre culturas y lenguas: “...cuanto más diferente es la cultura entre los pueblos, tanto más diferente es su lengua y, por tanto, más dificultades aparecerán en el momento de la traducción”, creemos necesario hacer una somera descripción de las características más sobresalientes del japonés. O, dicho de otra manera, de las principales diferencias con el español.

C. Rubio (2007: 58) las resume así:

La sencillez de la gramática japonesa, cuyos nombres carecen de inflexiones de género y número, la escasez de verbos irregulares y de desinencias verbales, y el limitado número de fonemas la hacen relativamente fácil de aprender y de pronunciar para un hispanohablante. Dificultades, en cambio, peculiares del japonés son su ambigüedad, la abundancia de registros diastráticos basados en diferencias sociales, la ordenación sintáctica y, sobre todo la complejidad de su escritura.

Veámoslas ahora con más detalle:

a) El japonés escrito utiliza tres sistemas de escritura: los ideogramas de origen chino (*kanji*) y dos silabarios de fonogramas (*hiragana* y *katakana*). Los ideogramas se usan para escribir la raíz de sustantivos, verbos, adjetivos y adverbios; mientras que las flexiones gramaticales, partículas, etc., se escriben con *hiragana*. El *katakana* se reserva casi exclusivamente para transcribir palabras extranjeras. Cada uno de los silabarios posee cuarenta y ocho elementos; *kanjis* hay miles, de los cuales existe una lista oficial de 2.136 ideogramas publicada por el Ministerio de Educación, que son los de uso más frecuente. Básicamente en japonés, el significado conceptual está presente en los ideogramas y el significado procedimental en *hiragana*.

²⁶ Para la transcripción de las palabras japonesas se utiliza el sistema Hepburn, que es la forma de transcripción del japonés a la grafía latina más usada. Las vocales se pronuncian como en español y las consonantes como en inglés.

Como ejemplo, veamos este haiku de Santoka, donde cada una de las tres primeras palabras pertenece a uno de los sistemas de escritura.

(31)

トマトを手に御仏の前に父母の前に

Tomato o te ni mihotoke no mae ni chichi haha no mae ni

En la mano, un tomate

que ofrezco al Buda,

a papá y a mamá.

(Trad.: V.Haya, 2007b: 117)

トマト: *katakana* ('tomate')

を: *hiragana* (partícula que marca el objeto directo)

手: *kanji* ('mano')

Una dificultad añadida es que los *kanjis* pueden tener más de una lectura, según se lea a la japonesa o a la china.

Por ejemplo, el *kanji* 山, que significa 'montaña, monte', puede leerse de dos formas: [yama] (lectura japonesa) o [san] (lectura china). Así, para hablar de una montaña en general se usa la palabra *yama*; mientras que para referirse a una montaña en particular, el *kanji* 山 se escribe tras el nombre y se lee *san*. Veámoslo con un ejemplo: 富士山 (*Fuji san*, 'el monte Fuji').

b) No existe separación entre las palabras y apenas hay signos de puntuación. Tampoco hay mayúsculas.

La forma tradicional de escritura japonesa es en sentido vertical y de derecha a izquierda. Sin embargo, desde la Segunda Guerra Mundial se ha difundido mucho la escritura en sentido horizontal de izquierda a derecha, al modo occidental.

c) Es una lengua aglutinante, que permite añadir abundantes sufijos a un radical. Como acabamos de decir, normalmente la raíz portadora del significado conceptual se escribe con *kanji* y los sufijos portadores del significado procedimental con *hiragana*. Pongamos algunos ejemplos:

(El verbo no posee flexión de número o persona, por lo que, aunque se ha traducido como primera persona de singular, podría servir para las demás formas desinenciales)

食べます (*tabemasu*: ‘como/comeré’, ...)

食べました (*tabemashita*: ‘comí’, ...)

食べています (*tabeteimasu*: ‘estoy comiendo’, ...)

食べたい (*tabetai*: ‘quiero comer’, ...)

食べたくない (*tabetakunai*: ‘no quiero comer’, ...)

食べたくなかった (*tabetakunakatta*: ‘no quería comer’, ...)

食べたくなかったみたい (*tabetakunakattamitai*: ‘parece que no quería comer’, ...)

食べくなりました (*tabetakunarimashita*: ‘me han entrado ganas de comer’, ...)

(El adjetivo no posee flexión de género ni número; se ha traducido como masculino singular, pero podría servir para las demás formas variables)

高い (*takai*: ‘es alto’, ...)

高くない (*takakunai*: ‘no es alto’, ...)

高かった (*takakatta*: ‘era alto’, ...)

高くなかったそう (*takakunakattasou*: ‘parece que no era alto’, ...)

d) Posee un reducido número de sílabas, sólo 112, frente a las 2.518 del español²⁷. Esto tiene algunas consecuencias importantes, especialmente en la lengua literaria japonesa: la rima en poesía está proscrita (es demasiado fácil) y se produce una abundante homofonía. Esta homofonía suscita en no pocas ocasiones una ambigüedad, sobre todo cuando se escucha (recordemos que los haikus tienen una gran tradición oral). En muchos casos, la ambigüedad polisémica se rompe al ver el ideograma o *kanji*, que normalmente será distinto para los diferentes significados.

A modo de ejemplo, observemos estos cuatro ideogramas, que se articulan fónicamente y se leen de la misma manera [shuu], pero poseen muy diferentes significados:

週 ‘semana’

州 ‘provincia’

周 ‘perímetro’

衆 ‘gente’

e) En cuanto a la sintaxis, el orden de los elementos de una oración es: sujeto, complementos, verbo (SCV). Por tanto, hasta que no se llega al final, no se puede saber si la oración es afirmativa o negativa, si se trata de presente, pasado o futuro, etc. Además, el orden de palabras es muy diferente al español. Una frase como “Marta quiere ir a la librería para comprar un libro”, tendría en japonés justo el orden inverso:

マルタは本を本屋へ買いに行きたい

マルタ ‘Marta’ (+ は partícula de sujeto) / 本 ‘libro’ (+を partícula de OD) / 本屋 ‘librería’ へ ‘a’ / 買い ‘comprar’ に ‘para’ / 行き ir たい ‘quiere’

²⁷ Dato tomado de Jerónimo Armario Toro (2012), “Un listado de las sílabas del español”, disponible en <http://www.cuadernos cervantes.com/art_36_silabas.html> [Consultado el 20/09/2014]

f) En el léxico se puede destacar la abundancia de palabras que hacen referencia a fenómenos de la naturaleza, así como su precisión conceptual: tipos de lluvia (más de veinte sustantivos), tipos de viento, términos relacionados con la luna, con los cambios de estación, etc. Esto último adquiere una especial relevancia en el haiku con el *kigo* o palabra de estación. Por ejemplo, lo que en japonés se expresaría sólo con un sustantivo 紅葉, aunque con dos pronunciaciones [cooyoo] / [momiji], según el contexto, en español hay que hacerlo con una explicación parafrástica (“el cambio de color de las hojas en otoño”).

También llama la atención el gran número de onomatopeyas, que pueden tanto imitar sonidos, como el de la lluvia (パラパラ *-para para-*; o ザーザ *-zaa zaa-*, si llueve fuerte) como hacer referencia a un sentimiento (いらいらする *-ira ira suru-*: ‘ponerse nervioso por enfado’) o a una sensación (べたべた *-beta beta-*: ‘pegajoso’).

g) Marcada diferencia de registros de habla dependiendo de la relación social entre los hablantes. Reflejo de la estructura vertical de la sociedad japonesa, la relación entre los interlocutores (entre iguales, de superior a inferior, de inferior a superior, etc.,) tiene su claro reflejo en el lenguaje. Y aquí, hay que entender “superior” de una manera distinta a la que sería habitual para nuestra sociedad no japonesa. Por ejemplo, un estudiante de primer año de universidad se dirigirá a otro estudiante de segundo como su *senpai* (‘superior’).

También la forma de hablar de mujeres y hombres está claramente marcada. En este sentido, es curioso lo que expone la traductora japonesa Megumi Taniguchi (2009), respecto a que por los sufijos añadidos a los verbos “se puede caracterizar muy bien al emisor del texto”:

Pueden marcar el género, la edad o la posición social que ocupa, hasta su relación con otras personas. Hay sufijos que sólo usan las mujeres, otros que sólo usan los hombres o algunas mujeres poco femeninas, u otros para los mayores o para uso infantil (*ibíd.*, 389).

Lingüísticamente, todas estas variantes se pueden reflejar, además de morfológicamente por las diferencias de terminación de verbos y adjetivos, por el uso de un léxico distinto. Asimismo, en el sistema llamado *keigo* ('habla honorífica', que incluye tanto términos propiamente honoríficos para referirse al interlocutor, como términos de humildad o devaluativos para referirse al hablante) se debe elegir, en función de factores como la posición social, el sexo o la edad, entre una variedad de posibilidades para decir lo mismo.

Así, por ejemplo, habría tres palabras distintas para expresar el mismo contenido 'mirar':

見ます *mimasu* (se usaría entre iguales para expresar "yo miro", "tú miras"...).

拝見します *haikenshimasu* (se usaría como "yo miro", con el matiz de rebajarse o mostrar humildad ante un superior; por ejemplo, un médico a su paciente).

ご覧になります *goranninarimasu* (se usaría como "usted mira", con el matiz de dar honor al superior; por ejemplo, un dependiente a un cliente).

h) Ausencia de género y número, artículos y flexión verbal de número y persona. Aunque, en cuanto a la ausencia de número, habría que matizar en lo que respecta a los sustantivos pues, como recuerda M. Taniguchi (*ibíd.*, 395):

Algunos aspectos lingüísticos, como el número de los sustantivos, existen en japonés como norma y se especifican si hace falta, pero no se tienen en cuenta tanto como en español y se pasan por alto cuando de eso no depende el significado del mensaje.

Observemos cómo la carencia de estos elementos obliga a los traductores a tomar decisiones y cómo se resuelve con distintos resultados en las traducciones:

— La ausencia de artículos hace posible estas distintas versiones del famoso haiku de la rana de Basho, en las que se combinan el uso de artículos determinados e indeterminados y la omisión de los mismos.

(32)

古池や かわず飛び込む 水の音
Furu ike ya kawazu tobikomu mizu no oto

Basho

*El viejo estanque.
Se zambulle una rana.
Ruido de agua.*

(Trad.: C. Rubio, 2011: 111)

*El estanque antiguo,
salta una rana.
¡El ruido del agua!*

(Trad.: M. Antolín y A. Embid²⁸)

*Un viejo estanque,
al zambullirse una rana
ruido de agua.*

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 279)

*La vieja charca
Zambullón de una rana
Ruido del agua*

(Trad.: A. Silva, 2008: 86)

Podemos apreciar que los diferentes traductores optan entre “el/un estanque (o la charca)”;

“el/Ø ruido”; “el/Ø agua”, lo que ofrece diversas combinaciones.

²⁸< http://www.elrincondelhaiku.org/pub_int_entornoalatrad.php > [Consultado el 20/6/2014]

— También la ausencia de género permite varias posibilidades. Podemos observarlo en estas tres traducciones de un haiku de Issa:

(33)

春雨や猫に踊りを教えるし子

Harusame ya neko ni odori o oshieru ko

Issa

Lluvia vernal.

A su gato a bailar

le enseña un niño.

(Trad.: A. Cabezas, 2007: 113)

Cuando las lluvias

primaverales,

la niña al gato

le enseña bailes

(Trad.: A. Silva, 2008: 61)

Lluvias de primavera:

El niño enseña baile

al gato

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 279)

En dos de ellas la palabra japonesa 子 (*ko*) se traduce como “niño”, mientras que en otra versión la “maestra de baile” es una “niña”.

— Además, en las mismas traducciones puede apreciarse la diferencia en cuanto al número: “lluvia/lluvias”, de la palabra japonesa 雨 (*ame*), ya que lo habitual es igualmente la ausencia de número.

i) Omisión muy frecuente del sujeto ya que se supone que está sobrentendido, respecto a lo cual M. Taniguchi (2009) manifiesta que:

Se da con mucha frecuencia cuando se trata de alguien o algo ya mencionado anteriormente, o de la primera o segunda persona. El hablante debe saber sobrentender de quién se está hablando, si es de uno mismo o de la persona con quien habla. Adivinarlo si no se especifica que se trata de una tercera persona es una regla básica de la comunicación japonesa. En estos casos, la clave para expresarse en un japonés natural está en saber cómo omitir los sujetos que se pueden sobreentender por el contexto o en las oraciones anteriores o posteriores (*ibíd.*, 390).

Pero esta omisión, –calificada como “muy desconcertante para los extranjeros” por la misma traductora– en un idioma como el japonés que carece de flexiones verbales de número y persona, produce en no pocas ocasiones situaciones de ambigüedad. Lo que sucede es que la ambigüedad, que para nosotros puede tener un matiz negativo, se percibe como un valor en la literatura japonesa.

j) Nos gustaría mencionar, por último, un aspecto aparentemente ajeno a lo lingüístico pero que, sin embargo, tiene notables repercusiones. Nos referimos a la importancia que en la comunicación en japonés tienen los implícitos y sobrentendidos, aspectos abordados también por M. Taniguchi (2009):

Se dice que en la comunicación de la lengua japonesa se prefiere transmitir el mensaje real de forma indirecta y no explícita, sin decir expresamente con palabras sus intenciones, sobre todo el ‘no’ (*ibíd.*, 401).

[...] se ha desarrollado el mecanismo pragmático de intuir o sobrentender mutuamente lo que el otro quiere decir en el fondo, incluso aunque se omitan algunas palabras. En la cultura japonesa esta cooperación para intuir a través de las experiencias vividas y conocimiento acumulado

sobre el mensaje implicado, no mencionado, se hace mucho más necesaria que en otras culturas (*ibíd.*, 402).

2.1.2 Reflexiones de algunos traductores acerca de la traducción de haikus al español

Nos centraremos ahora en analizar varias reflexiones que, sobre la traducción de haikus al español, presentan algunos traductores. Comenzamos por V. Haya, quien ofrece una visión muy personal sobre lo que la traducción representa. Lejos de abordarla desde una perspectiva formal, lo hace desde un punto de vista vital, experiencial. Para este autor, traducir haikus es, así como escribirlos, un camino espiritual (de ahí el título de su libro: *Haiku-dô*).

Respecto a escribirlos, justifica que es una vía espiritual:

En tanto es un proceso de despertar de los sentidos, de atención, de naturalidad, de autenticidad, de paciencia, de desprendimiento, de extinción de la vanidad... Los maestros del haiku nos enseñan que el poeta debe eliminarse de su poesía para que sus versos capten la esencia dinámica de la realidad. [...] El haiku no es un juego literario; tiene que conmover o cambiar algo de ti. [...] Porque tu haiku no es lo que has sentido, sino lo que haces sentir a otros a partir de eso que has experimentado. El poeta de haiku es sólo un instrumento, y un instrumento no sabe a qué suena. (Haya, 2007b: 10)

Insiste mucho este autor en la necesidad de que el poeta desaparezca del haiku, en que toda la realidad puede ser objeto poético, excepto el mismo poeta. Y para ello utiliza términos como aniquilación, extinción u olvido del yo.

Pero vayamos ahora a por qué traducir haikus es también un camino espiritual. Expone dos razones: porque te obliga a esperar y porque eres objeto de un desafío. Dice así:

(La traducción del haiku) te obliga a esperar. Esperar a ser invitado sin esperanzas de llegar nunca a ser aceptado. No se puede entrar en el reino de una haiku sin haber sido invitado. Sin colocarte en la explanada ante la puerta, como los aspirantes a ser monjes del *mikkyo* (budismo esotérico), y esperar con viento y lluvia durante semanas a

que se abra —esa sola vez que se abre al año— y seas elegido para entrar en el recinto interior.

En segundo lugar, eres objeto de un desafío. A pesar de su sencillez, cada uno de los haikus nos interpela en el fondo de nuestros corazones, a veces cansados, sobreestimulados, distraídos, llenos de nada. “Resuelve mi belleza”, parece querer decirnos cada haiku. [...] Con el convencimiento de que todo esfuerzo por desvelar un haiku tiene como resultado el desvelamiento del corazón de quien lo intenta. [...] Porque nadie cuenta por sí mismo con los recursos necesarios para descifrar la perfección de un haiku, sólo se puede hacer un acto de vaciamiento y exponernos ante él como ante un espejo. [...] Y como todo camino, requiere de una gran conciencia de tus actos y tus decisiones. Tratar de meter en el haiku más de lo que hay en él es más desgraciado que no descubrir algo de lo que contiene. Si escribir haikus es un magnífico entrenamiento de apertura al misterio, traducir y comentar haikus te enseña la difícil tarea de ser prudente (*ibíd.*, 11-12).

En efecto, si escribir haikus requiere la aniquilación del poeta, traducirlos demanda un vaciamiento interior para poner al descubierto el alma del traductor.

En otro momento, habla de la humildad que se necesita en esta tarea de traducción. Tras mostrar cinco posibles traducciones de un haiku de Taigi, V. Haya confiesa:

Traducir haikus es un ejercicio de humildad. Los traductores sólo conocemos con certeza las posibilidades de lo que queda recogido en el haiku. Es decir, la imposibilidad de la certeza (*ibíd.*, 105).

A pesar de la diferencia que los separa en su forma de traducir, coincide A. Silva con V. Haya en cuanto a la ausencia de certezas, la no completitud, la apertura. Tras formular numerosas preguntas que le plantea la traducción de varios haikus, su conclusión es que:

Tantas preguntas solamente consiguen respuestas provisionarias, inciertas. [...] dejando la solución final ofrecida al lector como un sistema abierto, incompleto,

opinable. Por cierto, al más puro estilo del haiku. (Silva, 2008: 11)

Resume así A. Silva las prioridades del traductor de haikus, sintetizadas en la brevedad y en la concentración de significado:

Lo que le importa al traductor es mantener la concisión extrema del original, la elevada densidad de su significado, la agudeza de las observaciones y la expresividad de sentimientos que transmite. Todo ello resulta tarea muy difícil, ya se ve, y exige utilizar al máximo las posibilidades de contracción y evocación de la nueva “tierra pura” en la que aterriza cada haiku traducido (*ibíd.*, 22).

Por su parte, R. de la Fuente y S. Hirosaki (2011), al hablar de la traducción del haiku al español, apuntan a las diferencias culturales y educativas, así como a las distintas formas de percibir la realidad entre japoneses y españoles. Tras hacer una breve descripción de las dificultades que las peculiaridades del japonés supone en la tarea de traducir, concluyen: “Pero lo más complicado sigue siendo la cosmovisión, la contextualidad” (*ibíd.*, 20).

Y, respecto a la traducción que han realizado de haikus de Issa, expresan su deseo de correspondencia con el original:

Nuestra traducción ha pretendido ser lo más correspondiente al texto original, dentro de lo posible. Nos hemos permitido muy pocas libertades, sin tratar de hacer una traducción servil (metatexto). En casi todos los casos hemos acompañado el poema con unas notas explicativas, aunque todavía el lector tendrá que hacer un esfuerzo para completar el sentido de unos versos que se caracterizan por su polisemia (*ibíd.*, 21).

Y en cuanto a la métrica, afirman su despreocupación por mantener la del original:

No hemos intentado mantener la métrica original, pues en muchas ocasiones es un esfuerzo vano, y en otras una forma de desvirtuar el original. Para nosotros, lo más

importante ha sido intentar plasmar un mundo diferente al nuestro, al menos hacerlo comprensible (*ibíd.*, 22).

En este aspecto de la métrica, diferente es la posición de C. Rubio. Si para R. de la Fuente y S. Hirosaki conservar la del poema original puede ser una manera de desvirtuarlo, para C. Rubio (2011: 38) supone la fidelidad a un principio sustancial de la literatura japonesa:

Otro criterio [...] ha sido no sólo mantener el mismo número de versos de cada poema, sino también la reproducción, en la mayoría de los casos, de idéntica distribución silábica del original, fuera *tanka* o haiku. En uno y otro la concisión silábica y el rigor formal han sido, a lo largo de la historia literaria de Japón, dos principios demasiado esenciales como para ignorarlos en la más apresurada de las traducciones.

Una postura intermedia adopta F. Rodríguez-Izquierdo (1995: 47), para quien

[...] es perfectamente posible realizar traducciones de haiku japonés con total libertad métrica, tratando sólo de reflejar el contenido. Sin embargo, el potencial poético de esta modalidad libre puede ser relativamente más bajo.

C. Rubio, (2011: 37) además, aporta otras claves de su traducción, considerada por él mismo como “recreación”, en la que pone el énfasis en conservar las ambigüedades:

No son comentarios versificados del original ni paráfrasis poéticas que tratan de recoger el máximo de significados. Tampoco he intentado traducir lo impreciso por lo evidente, frecuente defecto cuando se traduce poesía japonesa a una lengua occidental. Me he esforzado, antes bien, por mantener las brumas y los silencios del original.

S. Ota y E. Gallego (2013: 235) califican el haiku de obra abierta y hablan de su versión como “una de la muchas traducciones posibles”. Además, otorgan al lector un papel importante en la interpretación. Destacan, asimismo, su empeño en

mantener, dentro de lo posible, el orden de las palabras del original, ya que si se cambia, en muchos haikus el “efecto poético desaparece por completo” (*ibíd.*, 237).

F. Rodríguez-Izquierdo (2009) asegura que en su traducción de haikus intenta conservar el estilo nominal y el sentido de inmediatez intuitiva. No persigue comunicar un mensaje equivalente al del autor, consciente de la imposibilidad de transmitir las connotaciones poéticas que se derivan de la misma lengua japonesa. Esto es lo que pretende:

En el caso de nuestra traducción se ha tratado de preservar cierta equivalencia semántica con el enunciado original, considerando cada haiku como un gran signo lingüístico. Quiere esto decir que la equivalencia se ha perseguido por referencia a la situación o intuición que concebimos como poética. Pero la equivalencia episemántica, la resonancia del “primer sistema de significación” en el segundo, sabemos que se nos escapa en muchas ocasiones (*ibíd.*, 186).

En la traducción del haiku se podrá, pues, apreciar lo que dijo e intuyó su autor –la sustancia–; nunca el cómo –la forma–, que constituye lo impenetrable del haiku japonés y ha de ser objeto de recreación artística (*ibíd.*, 238).

En este apartado hemos hecho un recorrido por algunas de las dificultades de la traducción en general, para después centrarnos en las peculiares de la traducción del haiku. Después de todas estas consideraciones, queremos concluirlo como lo comenzamos, con palabras de F. Rodríguez-Izquierdo (*ibíd.*, 214): “La traducción del haiku japonés es un compromiso literario que sólo deja a salvo ciertos elementos del original. Pero es mejor leer traducciones que desconocer el haiku. También la traducción puede inspirar”.

2.2 Enunciación y enunciado. Texto y enunciado.

Intentaremos hacer una aproximación a estos conceptos, que son utilizados de forma diferente dependiendo de los autores.

Respecto a los distintos usos del término *texto*, ofrecemos lo que manifiesta Dinda L. Gorlée (1997: 308):

El término *texto* no solamente se utiliza para referirse a objetos muy dispares, sino que además puede contemplarse desde numerosos puntos de vista. En la actualidad, casi cualquier secuencia de palabras –*Guerra y paz*, un haiku, la letra de una canción de los Beatles, el *Diario* de Ana Frank, una lista de la compra, una entrevista radiofónica, una receta médica, etc.– puede considerarse *texto* y, por lo tanto, ser filtrado a través de la misma malla de procesado textual.

M^a A. Penas Ibáñez (2015b) recoge varias interesantes definiciones de *enunciado* de otros tantos autores.

Siguiendo a Luis Eguren y Olga Fernández Soriano (2006: 69), el enunciado queda definido como “Unidad comunicativa producto de la enunciación, semánticamente autosuficiente y sintácticamente independiente. Un enunciado puede estar constituido por una palabra, un sintagma o una o varias oraciones”.

Por otra parte, con Catalina Fuentes Rodríguez (2007: 9), M^a A. Penas Ibáñez presenta el enunciado como unidad básica de una gramática textual. Y queda caracterizado como:

[...] la unidad mínima de comunicación en una interacción verbal. Es decir, es el mínimo acto de hablar. Para que exista enunciado, es necesario: a) Que se produzca una comunicación real, o sea, que haya un hablante, un oyente y un mensaje comunicado en un contexto. Por tanto, el enunciado es una unidad de realización, no una unidad abstracta, como la oración. No es una estructura sin más, sino una estructura “dicha”; b) Que el segmento sea emitido como una unidad, con una curva entonativa completa y, por tanto, dotado de una modalidad. No existe

enunciado sin ella. La curva puede ser ascendente, descendente o incluso en suspensión.

De esta forma, en el enunciado se crean otras funciones informativas que no pertenecen a la oración, sino que envuelven la predicación y dan cabida a otras informaciones periféricas procedentes de distintos niveles comunicativos: el modal y enunciativo, el informativo y el argumentativo y cohesivo. Y toma este esquema de C. Fuentes (*ibíd.*, 77):



Aclara M^a A. Penas Ibáñez que aunque *oración* y *proposición* son dos términos considerados cuasi-sinónimos de *enunciado* en textos de descripción informal de las lenguas, conviene distinguirlos formalmente para representar los distintos aspectos sintácticos, lógicos y pragmáticos de un acto de habla. Sigue a L. Eguren y O. Fernández Soriano (2006) para afirmar que “La *oración* es la unidad mayor del análisis sintáctico, que está constituida por un sujeto y un predicado y contiene un verbo conjugado”. Continúa diciendo que “La *proposición* es el contenido lógico-semántico de una oración, de ahí que diferentes oraciones con el mismo significado y las mismas implicaciones lógicas representen la misma proposición. El *enunciado* es un acto de habla –acto

locutivo– mínimo. Es una entidad pragmática mínima sujeta a factores contextuales”.

Por otra parte, manifiesta que J. C. Anscombe y O. Ducrot (1976) consideran la *enunciación* como la actividad del lenguaje ejercida por quien habla, en el momento preciso en el que habla, pero también por quien escucha y en el momento en el que escucha, desde una perspectiva histórica e irrepetible.

También se refiere a la teoría de los actos de habla de J. L. Austin (1932) y J. Searle (1969), según la cual en el proceso de la *enunciación* se distinguen tres tipos de actos: el acto *locutivo*, consistente en decir algo; el acto *ilocutivo*, que se refiere la intención del hablante, su finalidad; y el acto *perlocutivo*, que consiste en los efectos o consecuencias que producen los actos *ilocutivos*.

Asimismo puntualiza M^a A. Penas Ibáñez acerca de los términos *texto* y *discurso*, usados con frecuencia como intercambiables. Recuerda que en algunas lenguas sólo existe uno de ellos y señala que mientras la tradición anglosajona prefiere *discourse*, la francesa utiliza *texte*. Aclara que,

Sin embargo, a nivel teórico, existe bastante consenso en establecer una diferencia técnica entre estas dos entidades a partir de la propuesta de T. Van Dijk (1992), según la cual: *texto* es un conjunto de elementos lingüísticos organizados según reglas de construcción, y *discurso* es la emisión concreta de un texto, por un enunciador determinado, en un contexto determinado. Por consiguiente, a nivel construccional existen *oraciones* y *textos* que pueden funcionar a nivel discursivo como *enunciados* y *discursos*.

Por último, es interesante la diferencia que plantea esta autora respecto a las relaciones de enunciado y texto, vistas desde la perspectiva de la lingüística o desde la literatura:

Cabe añadir que desde la literatura el *enunciado* se ve como *texto*, fundamentalmente escrito. Si el lingüista considera el *enunciado-texto* como el resultado de la actuación comunicativa, del dinamismo enunciativo de poner en funcionamiento el conjunto de leyes actuantes

del sistema de la lengua (lingüística → *enunciado-texto*), el literato, en cambio, toma el *texto-enunciado* ya resuelto como comunicación y lo precisa en una serie de datos de época, autor y pensamiento, en un estudio de consideración histórica para lograr una interpretación explicativa suprahistórica o, mejor todavía, ahistórica (*enunciado/texto* ← literatura).

V. Lamíquiz (1994: 49 y 55) también aborda los conceptos de texto lingüístico y texto literario y propone tres rasgos correlativos que le permiten definir el texto, en especial el literario: la selección del sistema, la elección del hablante y la adecuación en el texto. Define el texto como “el tratamiento, por parte de un hablante-autor, de un tema de pensamiento a través de una escritura organizada por el sistema y por medio de una oportuna adecuación, según una selección del hablante-autor en la selección que el sistema ofrece”. Así, en el texto convergen tres tipos de marcas operativas: “desde el sistema lingüístico una selección que origina una escritura, desde el hablante una elección que ofrecerá un tratamiento y desde el pensamiento una adecuación oportuna para el tema”.

M^a Pilar Garcés Gómez (2008: 7) describe el proceso que se produce hasta la construcción por parte del hablante de un discurso completo, donde el enunciado se concibe como unidad mínima intencional de comunicación. Dice lo siguiente:

Cuando el hablante quiere construir un discurso en un tiempo y en un espacio determinados ha de realizar un proceso de elaboración previa en el que los conceptos mentales que quiere comunicar debe convertirlos en signos lingüísticos; entre esas unidades lingüísticas se establecen relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas que configuran la base de los enunciados, unidades mínimas intencionales de comunicación, representados o no por oraciones; estos enunciados se concatenan para formar unidades superiores –intervenciones, intercambios y secuencias–, hasta configurar el discurso completo.

Aclara que distingue oración como unidad gramatical y enunciado como unidad de carácter pragmático.

Tecla González Hortigüela (2009: 151) se refiere a la teoría de la enunciación para decir que la semiótica textual acude a ella con la finalidad de explicar el problema de la subjetividad. Y parte de las palabras del lingüista francés Émile Benveniste, primer teórico que trató de la enunciación, en las que define el ámbito concreto de la enunciación como “ese poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (*apud* Hortigüela, 2009: 83), acto que supone la conversión individual de la lengua en habla o discurso.

De ahí infiere esta autora (*ibíd.*) que “la condición específica de la enunciación es el acto mismo de producir un enunciado (y no el texto del enunciado), pues lo que determina la enunciación es la relación entre el locutor y la lengua”.

Define la enunciación como “el ámbito de la inscripción del sujeto en el acto lingüístico. No hablaríamos, entonces, de un individuo anterior al lenguaje sino de un individuo convertido en individuo en tanto en cuanto está hablando” (*ibíd.*).

Por su parte, José Manuel González Calvo (2002: 145) distingue en el plano textual dos niveles muy articulados: el de la comunicación y el de la enunciación. Y manifiesta que en ambos niveles se encuentran “las correspondientes unidades paradigmáticas y sintagmáticas: oración y enunciado en el enunciativo; texto y discurso en el comunicativo (con comunicación completa, al menos intencionalmente). Oración y enunciado serían así componentes del texto y del discurso”.

Veamos cómo entiende este autor los conceptos²⁹ que nos ocupan:

a) El texto: es la unidad paradigmática mínima de la comunicación, que posee sentido completo (al menos intencionalmente) y que sintagmáticamente se conforma y realiza en el discurso.

²⁹ En un trabajo posterior (2009: 170-172) este autor profundiza en dichos conceptos, conservando la misma estructura por partes, niveles y unidades: paradigmáticas y sintagmáticas.

b) El discurso: es la unidad sintagmática mínima de la comunicación.

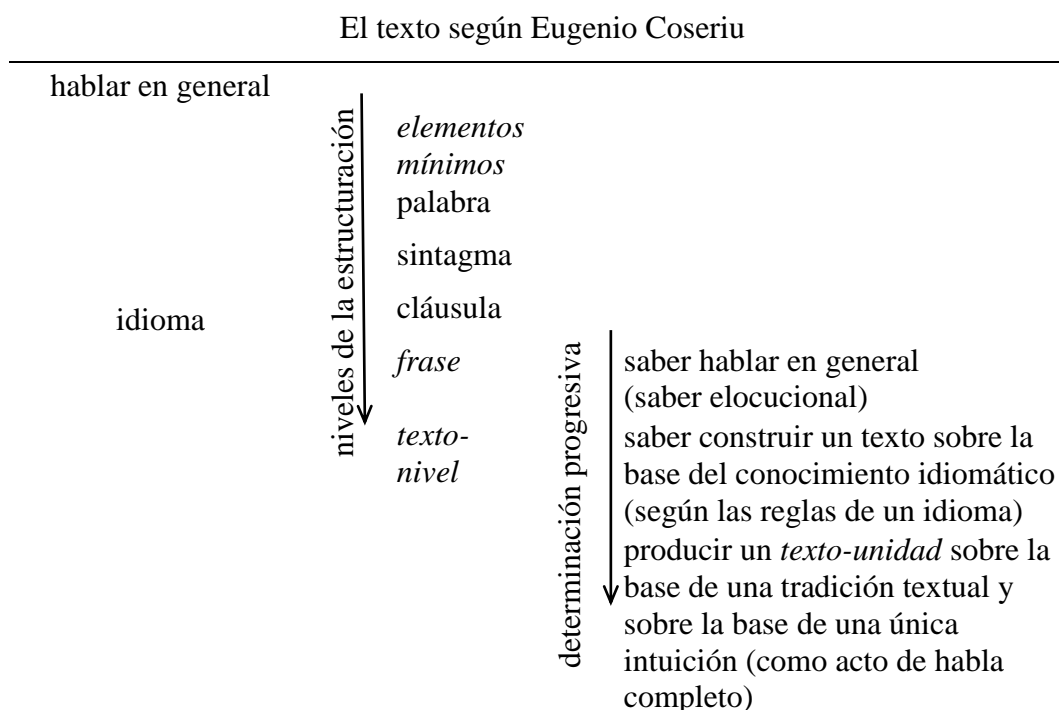
c) La enunciación: es una parte de la comunicación lingüística, no algo diferente. Es la comunicación mínima del hablante con una actitud y una intención. O, en otras palabras, “la comunicación mínima que acoge una parte del significado y sentido del texto sobre la que el hablante proyecta necesariamente un contenido de modalidad (es decir, una actitud con una intención) autosuficiente o completo en sí mismo” (*ibíd.*).

d) El enunciado: es “la unidad sintagmática mínima del nivel enunciativo del plano textual” (*ibíd.*). También se refiere a éste como “el esquema elemental en el que se distribuyen y combinan las oraciones”. Y señala que existen restricciones en la distribución de éstas en el enunciado, que tienen que ver con los principios de coherencia y cohesión. Y añade:

De estos principios es necesario extraer las reglas que informen sobre las posibilidades de distribución, combinación y conmutación (reglas sintagmáticas y paradigmáticas) de las oraciones en el enunciado. Por ejemplo, no es lo mismo decir “Se fue a Madrid y lo ascendieron” que “Lo ascendieron y se fue a Madrid”. La coherencia semántica y pragmática exige determinado orden de combinación según los casos (*ibíd.*, 149).

Óscar Loureda (2009) expone la teoría de Coseriu sobre el texto. A partir de su concepción de los tres niveles del lenguaje (universal, histórico e individual), Coseriu habla de dos conceptos de texto: el texto como nivel autónomo de lo lingüístico y el texto como nivel de estructuración idiomática superior a la oración. Esta distinción funcional requiere dos disciplinas distintas: la gramática del texto –una lingüística del nivel histórico que estudie los procedimientos estrictamente idiomáticos para la construcción de los textos– y la lingüística del texto –una disciplina del nivel individual capaz de explicar el sentido de todos los discursos o textos–. Se plantea, por tanto, la lingüística del texto como hermenéutica.

Este autor (*ibíd.*, 73) plasma los dos conceptos de texto (*texto-unidad* y *texto-nivel*, respectivamente) en el siguiente gráfico³⁰, donde se aprecia su conexión:



Por otra parte, plantea O. Laureda que la concepción coseriana del texto como un macrosigno supone una contribución importante a la lingüística del nivel universal de los textos. Recoge esta cita de E. Coseriu donde se dice expresamente que el texto es un signo producto de una doble relación semiótica:

[...] la *designación* y el *significado*, esto es, lo que los signos lingüísticos designan y aquello que significan en una lengua dada, forman juntos en el texto la expresión de una unidad de contenido superior de índole más compleja: el *sentido*. Análogamente a la distinción de Saussure entre *signifiant* y *signifié*, hecha para el signo lingüístico, puede distinguirse en el signo textual entre *significante* y *significado*: el significado y la designación constituyen juntos el *significante*, en tanto que el sentido es el

³⁰ Gráfico que supone una leve modificación con respecto al que presentaba este autor en (2007: 128), ya que *grupo de palabras* ha pasado a denominarse *sintagma* y *oración* ha pasado a llamarse *frase*.

significado del signo textual. Los signos lingüísticos tienen significados por medio de los cuales designan algo extralingüístico; y esta constelación compleja representa, a su vez, en un nivel semiótico más alto, la expresión de una unidad de contenido de tipo superior: el sentido (*apud* Loureda, 2009: 82).

M^a Victoria Escandel Vidal (2004), por su parte, aborda el enunciado desde la Pragmática. Afirmar que esta disciplina “trata de identificar aquellos otros factores que, siendo ajenos al código lingüístico, intervienen decisivamente en el uso que hacemos de la lengua” (*ibíd.*, 4). El enunciado es uno de los cuatro elementos que hay que tener en cuenta en cualquier intercambio comunicativo. Estos elementos son (*ibíd.*):

a) Emisor: “Es un hablante que produce intencionalmente una expresión lingüística en un momento dado, ya sea oralmente o por escrito”. Las condiciones para ser considerado emisor, además de tener conocimiento de la lengua, son hacer uso de la palabra y comunicar intencionalmente.

b) Destinatario: “Es el hablante al que se dirige el emisor”, no cualquier otra persona que por casualidad pueda captar el mensaje.

c) Situación: “Incluye todo aquello que, física o culturalmente, rodea al acto mismo de enunciación”.

d) Enunciado: “Es la expresión lingüística que produce el emisor. Funciona como la unidad mínima de comunicación y está delimitada por el cambio de emisor, sin que se tomen en consideración otros factores estructurales como la complejidad sintáctica o la longitud”.

Recalca esta autora que “Si queremos entender bien una muestra de comunicación, tendremos que tener claros cuáles son los valores concretos de estos elementos: quién le dijo qué a quien en qué circunstancias”. Pero, además, es necesario tomar en consideración lo que M^a V. Escandel Vidal llama *relaciones*:

– la intención, la relación entre el emisor y la situación, es decir, lo que el emisor desea alcanzar a través de su enunciado. Pero también es fundamental desde el punto de vista del destinatario, que tiene que reconocer la intención del emisor para interpretar correctamente el enunciado;

– la distancia social, la relación entre el emisor y el destinatario.

Otro autor que pone el énfasis en la intención comunicativa es Enrique Bernárdez (1982: 85), quien, según sus propias palabras, más que una definición presenta unas características del texto:

“Texto” es la unidad lingüística comunicativa fundamental, producto de la actividad humana, que posee siempre carácter social; está caracterizado por su cierre semántico y comunicativo, así como por su coherencia profunda y superficial, debida a la intención (comunicativa) del hablante de crear un texto íntegro, y a su estructuración mediante dos conjuntos de reglas: las propias del nivel textual y las del sistema de la lengua.

Queremos terminar con la aportación de R.A. de Beaugrande y W.U. Dressler (1997: 35-45), quienes establecen siete condiciones de textualidad para que un texto, al que definen como acontecimiento comunicativo, pueda considerarse como tal texto. Estas normas son las que siguen:

1) Cohesión. Se refiere a “las diferentes posibilidades en que pueden conectarse entre sí dentro de una secuencia los componentes de la superficie textual” (*ibíd.*, 35). En otras palabras, la cohesión atañe a la continuidad sintáctica.

2) Coherencia. Se entiende como lo que “regula la posibilidad de que sean accesibles entre sí e interactúen de un modo relevante los componentes del mundo textual, es decir, la configuración de los conceptos y de las relaciones que subyacen bajo la superficie del texto” (*ibíd.*, 37). Es decir, que la coherencia se refiere a la continuidad semántica.

3) Intencionalidad. Se define como “la actitud del productor textual. Que una serie de secuencias oracionales constituya un texto cohesionado y coherente

es una consecuencia del cumplimiento de las intenciones del productor” (*ibíd.*, 40). Así pues, la intencionalidad está orientada, desde el punto de vista del productor del texto, a alcanzar unos objetivos en la comunicación. Como se ha visto más arriba, la pragmática señala que también es importante desde la perspectiva del destinatario para una correcta interpretación y para evitar malentendidos.

4) Aceptabilidad. Hace referencia “a la actitud del receptor. Una serie de secuencias que constituyan un texto cohesionado y coherente es aceptable para un determinado receptor si éste percibe que tiene alguna relevancia” (*ibíd.*, 41). En este punto, y en el anterior, entrarían en juego las inferencias de las que habla la Pragmática, que se basan tanto en aspectos lingüísticos como no lingüísticos o de conocimiento del mundo. Pues es evidente que en el proceso de interpretación intervienen, además de los procesos de descodificación, los procesos de inferencia.

5) Informatividad. Es la norma “que sirve para evaluar hasta qué punto las secuencias de un texto son predecibles o inesperadas, si transmiten información conocida o novedosa” (*ibíd.*, 43).

6) Situacionalidad. Se refiere a “los factores que hacen que un texto sea relevante en la situación en la que aparece” (*ibíd.*, 44). Tiene que ver con lo que desde otros campos se denomina contexto.

7) Intertextualidad. Queda caracterizada como “los factores que hacen depender la utilización adecuada de un texto del conocimiento que se tenga de otros textos anteriores” (*ibíd.*, 45). Así pues, esta propiedad textual se fundamenta en el grado de dependencia de un texto con respecto a uno o varios textos.

De las dos primeras condiciones, coherencia y cohesión, daremos cuenta con mayor profundidad más adelante.

Nos gustaría ahora detenernos en algunos de los aspectos tratados para ilustrarlos con algunos haikus.

José Manuel Bustos (1996) alude a tres fuentes extratextuales de información que son de gran importancia para poder interpretar correctamente un texto: *situación*, *contexto* y *cotexto*. La *situación* queda definida como “las condiciones comunicativas, no lingüísticas, ni directamente relacionadas con el conocimiento, que afectan al intercambio” (*ibíd.*, 22). Menciona, entre otras, las condiciones del entorno, la relación entre los interlocutores y las circunstancias psico y sociolingüísticas de la interacción. Ejemplifica la situación con las acotaciones que aparecen en las obras teatrales.

A semejanza de las acotaciones teatrales, podrían inscribirse en esta misma línea las explicaciones del traductor que aparecen en numerosas traducciones de haikus y que arrojan mucha luz. En ellas se indica, por ejemplo, las circunstancias en las que la poesía fue escrita.

Veamos este haiku de Santoka traducido por V. Haya (2007b: 119):

(34)

うどん供えて、母よ、わたくしもいただきまする

Udon sonaete haha yo watakushi mo itadakimasuru

Te ofrezco udon,

querida mamá

Yo mismo me lo comeré

El traductor nos dice:

Ofreciendo a su madre difunta su comida del día, le está mostrando sus debilidades: es pobre, está solo, está hambriento, la echa de menos... Es imposible valorar el patetismo de dicho haiku sin saber que la madre de Santoka se suicidó tirándose a un pozo, cuando el poeta contaba tan sólo once años. Y que Santoka presenció la escena... (*Ibíd.*).

Pero si bien los traductores pueden dar cuenta de algún hecho o circunstancia relevante que haga más comprensible el texto al lector, estamos de acuerdo con D. Cassany (2006: 141) en que

[...] es inverosímil que puedan informarnos de todas las diferencias culturales. No se pueden explicar en notas o en comentarios todas las particularidades de una comunidad, de una tradición cultural secular, de una forma diferente de vivir, sentir y estar en el mundo.

El *contexto*, por otro lado, se refiere al conocimiento compartido entre emisor y receptor. En un texto escrito queda delimitado por el emisor. La facilidad para establecer el contexto es directamente proporcional al grado de relación entre emisor y receptor.

Según esto, se ve claro que el conocimiento compartido entre un *haijin*, sobre todo si es de otra época, y el lector de un haiku traducido será seguramente muy escaso en numerosos aspectos. Y esta falta de adecuación contextual producirá no pocas veces una opacidad en la interpretación de los haikus.

En este sentido podemos citar como ejemplo el siguiente haiku de S. Ota (2013b), también traductora, donde hay un interesante juego de textos que remiten a otros.

(35)

春ショール教師の妻でありにけり

Haru shooru kyooshi no tsuma de arini keri

Chal primaveral.

¡Soy esposa

de un profesor!

Lo más probable es que cualquier lector hispanohablante se quede en la superficie al tratar de interpretar este haiku, puesto que el conocimiento compartido con la autora es mínimo.

Veamos la explicación que la misma autora nos ofrece (*ibíd.*):

Este haiku es de saludo o diálogo con el siguiente haiku de Sugita Hisajo 杉田久女 (1890-1946). Puesto que al componer el haiku de “*Haru shooru*”, el haiku anteriormente mencionado, la autora tenía en la mente el haiku de Hisajo.

(36)

足袋つぐやノラともならず教師妻

Tabi tsugu ya Nora tomo narazu kyooshi-zuma

*Remiendo tabi*³¹

Sin poder ser Nora,

esposa de un profesor.

En primer lugar vamos a explicar el haiku de Hisajo: el *kigo* es *tabi* y es de invierno. Cada vez hay menos ocasiones de vestir el *kimono* y usar los *tabis*. Sin embargo, cuando fue escrito este haiku, se solían remendar los *tabis* al romperse. “Nora” hace referencia a la protagonista de la obra *Casa de muñecas* (1879) de Henrik Johan Ibsen (1828-1906). “Sin poder ser Nora” quiere decir que no pudo irse de casa como Nora, desilusionada del esposo. El esposo de Hisajo era un profesor graduado de la Escuela de Bellas Artes. Con este haiku Hisajo quiso expresar su propia situación, la vida monótona que le aburría, en la que no le gustaba ver a su esposo pasando su vida de profesor sin anhelo de ser artista, de la que ella no podía escapar. El lector al leer el haiku antes mencionado de “*Haru shooru*” de Seiko, al instante evocará el famoso haiku de Hisajo por la palabra *kyooshi-zuma* (esposa de un profesor) y lo interpretará en referencia a él. Al usar el *kigo* “chal primavera”, Seiko creó un mundo completamente diferente del de Hisajo y expresa su alegría discreta de ser esposa de un profesor. De esta manera se puede ampliar el mundo del haiku dialogando con otro haiku, o saludándolo, aunque es limitado lo que se puede expresar con 17 sílabas.

³¹ Calcetines de tela que se usan con el kimono y tienen el dedo gordo separado.

Refiriéndose a la intertextualidad, última de las siete normas de textualidad, M^a A. Penas Ibáñez (2009: 121) habla de la

capacidad polifónica que tienen los hablantes para comunicar mediante la evocación de otros textos, a través de una relación de dependencia entre el doble recorrido –onomasiológico y semasiológico– de producción de un texto, y entre este –texto origen o texto meta–, y el conocimiento que los participantes en la comunicación tienen de otros textos relacionados con él, normalmente anteriores.

Si bien, como se ha apuntado anteriormente, es difícil para un lector de traducciones de haikus identificar esta polifonía que se evoca en el original, no es menos cierto que en algunas ocasiones puede lograrse. Fijémonos en estas traducciones³² de un haiku de Ryokan (1758-1831):

(37)

新池や蛙飛びこむ音もなし

araike ya kawazu tobikomu oto mo nashi

*Estanque nuevo,
salta dentro una rana
y no hace ruido.*

(Trad: T. Herrero y J. Munárriz)

*En otro estanque
no hay sonido ni hay salto
(tal vez ni hay rana)*

(Trad.: A. Silva)

³² <terebess.hu/english/haiku/ryokan_esp.doc> [Consultado el 15/06/2013]

*El nuevo estanque
salta una rana—
¡Ni el menor ruido!*

(Trad.: J. M. Cuartas Restrepo)

Parece muy probable que cualquier lector de estas traducciones (tan diferentes entre sí, por otra parte) pueda relacionarlas con otro texto, en este caso con el célebre haiku de Basho:

*Un viejo estanque;
al zambullirse una rana,
ruido del agua*

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 279)

Si el anterior haiku de S. Ota acerca del chal primaveral puede resultar opaco para un lector hispanohablante por falta de adecuación contextual, el de Ryokan podría decirse que resulta transparente justamente por lo contrario. J.M. Bustos (1996: 26) dice que “la adecuación contextual reside esencialmente en la correcta interpretación del hipotético lector de un texto”. Si este aspecto puede estar perfectamente definido, por ejemplo, en el caso de un texto especializado de medicina o de una publicación deportiva, en el caso de textos literarios no es nada fácil de establecer.

Respecto al *cotexto*, explica J.M. Bustos (*ibíd.*, 27) que se refiere a dos clases de información explícita: la contenida en el propio texto y la que se presenta con referencia explícita a otros textos paralelos. Advierte de que *cotexto* y *contexto* pueden llegar a confundirse, por lo que insiste en que el primero está explícitamente citado, y puede pertenecer o no al *contexto*, es decir, al conocimiento compartido entre emisor y receptor.

M^a A. Penas Ibáñez (2009: 119) sigue a R. A. Beaugrande y W. U. Dressler al referirse a la quinta norma de textualidad, y habla de la existencia de niveles de informatividad, donde se distingue

entre *palabras funcionales* (las que marcan relaciones y carecen de contenido; por lo tanto, con un nivel inferior de informatividad) y *palabras con contenido* (las que activan materiales cognitivos con una mayor intensidad y variedad, y propician la evocación de emociones y de imágenes mentales en un grado cualitativamente mayor; por consiguiente, con un nivel superior de informatividad).

Posteriormente, esta autora (2011), aplicando las normas pragmáticas de dirección y negociación a un caso concreto de manipulación extraído de un párrafo de *The adventures of Tom Sawyer*, de Mark Twain, insiste en el significado conceptual y procedimental de las palabras con contenido y las palabras funcionales respecto a su variable grado de informatividad.

Sabemos que en el haiku existe un predominio de los sustantivos y que, por tanto, serán normalmente estos las *palabras con contenido* en las que recaiga la informatividad. Sin embargo, no siempre es así. V. Haya (2007: 14-15) analiza cómo en este haiku de Chiyo la información primordial nos la ofrece una partícula, es decir, una palabra funcional carente de contenido conceptual:

Bajo su sencillez inquebrantable, este haiku esconde un misterio. [...] La clave para comprenderlo no está en los tres sustantivos (*nubes de lluvia, vientre, rana*) ni en el único verbo (*inflar*), sino en una partícula: ㇿ (leída: “ni”), que en este caso puede tener una doble traducción: “ante” o “por causa de”. Es esa partícula la que está soportando toda la tensión entre los dos polos de este haiku: las nubes y la rana. El genio del haiku japonés es su habilidad para captar relaciones entre cosas. [...] Dos polos claros, dos elementos en relación: unas nubes que parecen dispuestas a contener su lluvia hasta que se dicte el instante de soltarla, y una rana que cree poder alimentarse de esa lluvia. La relación como misterioso malentendido. El mundo tal como es. El misterio donde dejamos de percibirlo.

(38)

雨雲にはらのふくるる蛙かな

Amagumo ni hara no fukururu kawazu kana

Chiyo

La rana

infla el buche ante las nubes

que traen la lluvia

2.3 Transparencia y opacidad textual

Hay textos transparentes y otros que no lo son tanto. Y también hay textos claramente opacos, valiéndonos de un oxímoron. Lo mismo puede decirse, por tanto, de los haikus. ¿Y qué hace que sea posible hablar de transparencia y opacidad en un texto? Aspectos como congruencia, coherencia, adecuación, etc., ayudarán a responder a esta pregunta.

Recuerda Manuel Casado Velarde (1993) que durante los años 60 y 70 la aparición de la lingüística del texto supuso una nueva forma de aproximarse al estudio del lenguaje. Sostiene este autor que actualmente puede hablarse de tres enfoques dentro de esta disciplina:

a) La lingüística del texto propiamente dicha, que

Se ocupa del ámbito lingüístico constituido por los actos de habla, o el entramado de los actos de habla, que realiza un determinado hablante en una situación determinada, y que puede estar integrado por manifestaciones habladas o escritas. Esta lingüística tiene por objeto el estudio de los textos en cuanto tales, independientemente del o de los idiomas históricos en que los textos se presenten (*ibíd.*, 9).

b) La gramática del texto ,que

Se ocupa del texto como nivel de estructuración de un determinado idioma. [...] Su objeto es, por tanto, la constitución de textos en determinadas lenguas, en la medida en que existen reglas específicas idiomáticas que se refieren a ellos. Se trata, en realidad, de una parte de la gramática de un idioma, aquélla que describe los hechos idiomáticos que exceden el ámbito oracional, tales como [...] el orden de palabras, la elipsis, la sustitución, la enumeración, etc. (*Ibíd.*).

c) Mezcla indiscriminada de ambos puntos de vista, que explica así:

Este enfoque identifica y mezcla injustificadamente la función textual comprobada en un determinado texto con la función idiomática que se trata de elucidar (*ibíd.*).

2.3.1 Coherencia y cohesión

Existe un amplio consenso al afirmar que éstas son dos propiedades que definen el texto. Ambos conceptos de la gramática del texto están estrechamente relacionados con transparencia y opacidad textual, y entre ellos media una relación de proporcionalidad: directa, en cuanto a la transparencia, ya que a mayor coherencia y cohesión textuales, mayor transparencia; indirecta, en cuanto a la opacidad, ya que a mayor coherencia y cohesión textuales, menor opacidad.

En el estudio de la coherencia textual existen varias corrientes de investigación. Antonio Vilarnovo (1991) hace un recorrido por las distintas teorías que han tratado de explicar la coherencia desde diferentes aspectos:

- Por la cohesión, también llamada conexión, es decir, de la relación entre las partes de un texto.
- Por el tópico o tema del discurso, que es lo que da unidad.
- Por el receptor, ya que más que en el texto, defienden que la coherencia está en quien lo interpreta, pues la tendencia es a pensar que todos los textos son coherentes y, cuando no lo son, se busca una explicación que los haga coherentes.
- Por la relación existente entre los referentes.

E. Coseriu, por su parte, inscribe la coherencia dentro de un marco más general, como es la congruencia. Para ubicarla se hace necesario acudir a su teoría sobre los planos y niveles del lenguaje. Rosario González Pérez (2003: 72) proporciona un cuadro resumen de la teoría de Coseriu, al que hemos añadido una quinta columna, tomada de M^a A. Penas Ibáñez (2005: 296):

NIVEL	ACTIVIDAD	SABER	PRODUCTO	JUICIOS DE CONFORMIDAD
Universal	Hablar en general	Saber elocucional	Totalidad de lo hablado	Congruencia
Histórico	Lengua concreta	Saber idiomático	Lengua abstracta	Corrección
Individual	Discurso	Saber expresivo	Texto	Adecuación

Se distinguen, por tanto, tres niveles o planos del lenguaje: universal, histórico e individual, a los que les corresponde una actividad diferente. Relacionados con estos niveles existen tres saberes: el saber elocutivo, el saber idiomático y el saber expresivo. De acuerdo con las normas de cada uno de los saberes pueden establecerse, a su vez, tres tipos de juicios de conformidad: la congruencia, la corrección y la adecuación (a la que otros autores se refieren como “lo apropiado”).

Visto lo anterior, la congruencia se encuadra en el plano del hablar³³ en general. Se dice que algo es congruente o incongruente de acuerdo con las normas del saber elocucional. La congruencia, pues, está regida por unas normas universales del hablar.

E. Coseriu (1992: 134) dice al respecto:

La condición que determina el hablar en la competencia lingüística general es, por una parte, la congruencia con

³³ R. González Pérez (2003:74-75) pone de manifiesto que “la teoría lingüística de fondo que anima todo el pensamiento de Coseriu no es solo una teoría del saber hablar, es decir, saber construir, en tres niveles diferentes (saber hablar en general, saber hablar en una lengua y saber hablar en una lengua y en una situación determinadas), sino que, implícitamente es también una teoría del saber interpretar. Y en el saber interpretar el principio de la congruencia es fundamental para valorar lo que se dice y aceptarlo o rechazarlo, pero también es fundamental para interpretar lo que aparentemente se nos presenta como incongruente”.

ciertos principios del pensamiento y, por otra, la congruencia con nuestro conocimiento general de las cosas. Para dejar en suspenso la congruencia hay que suponer –por lo menos de forma provisional– otros principios del pensamiento o bien otra configuración del mundo.

Se podría hablar, por tanto, de diferentes tipos de incongruencias:

— Respecto al conocimiento de los principios generales del pensamiento. El que se aplica a estos principios generales del pensamiento es un saber que nos permite aceptar lo dicho como coherente o, por el contrario, rechazarlo como incoherente.

Ej.: “Los cinco continentes son cuatro: Europa, Asia y África”.

— Respecto al conocimiento general de las cosas.

Ej.: “En el desayuno me he tomado cinco fonemas”.

Afirma E. Coseriu que este tipo de enunciados son correctos en cuanto a las normas lingüísticas particulares, en este caso el español. Aunque está claro que el conocimiento del mundo nos dice, por ejemplo, que no desayunamos fonemas, si imaginásemos esta situación y quisiéramos expresarla, lo diríamos de esa manera. “Las restricciones, por tanto, no son restricciones lingüísticas particulares si en la lengua particular –si así se quiere– puede decirse exactamente lo que bajo otro punto de vista está excluido como desviado” (*ibíd.*, 133).

En este sentido, hay para E. Coseriu (1992, 141 y ss.) por lo menos tres tipos de *anulaciones* en el discurso: 1. La anulación *metafórica*. 2. La anulación *metalingüística*. 3. La anulación *extravagante*. La *anulación metafórica* es un procedimiento general de anulación en el que la congruencia propiamente dicha no está dada directamente por la lengua particular, que como tal en ese punto sería todavía incoherente, sino por la transposición del significado de la lengua particular o también por los valores simbólicos que se atribuyen a las respectivas cosas designadas. Es el caso de, por ejemplo, “el blanco algodón que surca el

cielo” (por nubes), donde ha de entenderse en clave metafórica la frase para no incurrir en el absurdo.

En el caso de la *anulación metalingüística*, la congruencia propia consiste en que lo incongruente es presentado como una realidad. E. Coseriu considera un ejemplo sencillo: “Juan dice, por la razón que sea, que $3 \times 3 = 10$. Pedro cuenta lo que ha dicho Juan diciendo: «Juan dice que tres por tres son diez»”. La expresión $3 \times 3 = 10$ es, naturalmente, incongruente, pero es verdad, según nuestro supuesto, que Juan lo ha dicho. Pedro, si quiere informar acerca de la realidad del decir de Juan, tiene que decir exactamente lo que Juan ha dicho. Pedro utiliza lingüísticamente la expresión incongruente para el decir mismo, esto es, como designación de ese decir.

La *anulación extravagante* es la anulación que se produce en el caso de la afirmación intencional de lo absurdo e incongruente. Con la lengua también se puede jugar, crear juegos de palabras, jitanjáforas, greguerías, anfibologías, ironías, etc.; lo absurdo es pensable, y, por tanto, se puede expresar. En la anulación extravagante sigue existiendo la incongruencia; ésta es tolerada, porque se la reconoce como intencional. Si no fuera reconocida como intencional, como caprichosa, seguiría siendo y se la consideraría simplemente como incongruencia.

También E. Coseriu menciona de forma no exhaustiva algunas de las normas universales del hablar, que son recogidas y completadas por A. Vilarnovo (1991: 130-134). Pues bien, entre estos principios o exigencias para cumplir la congruencia se halla la coherencia. Es decir, que la coherencia es un caso particular de la congruencia. Veamos ahora estos principios con ejemplos de lo que resultaría rechazable en cada uno de ellos:

- a) Principio de no contradicción. “El cuerno izquierdo del unicornio es negro”.
- b) Principio de no-tautología. “Cinco es cinco”.
- c) Principio de identidad. “Yo no soy yo mismo”.

- d) Principio de no decir lo obvio. “He visto un niño con ojos”.
- e) Principio de no decir lo imposible o extravagante. “Las ancianas se subieron a los árboles”.
- f) Principio de coherencia. “Los cinco continentes son cuatro: Europa, Asia y África”.
- g) Principio de claridad. “He visto a Juan mientras conducía (¿Quién conducía?)”.
- h) Principio de no repetición. “Dame, dame, el lápiz, el lápiz, el lápiz”.

M. Casado Velarde (1993: 17), al hablar de la coherencia y la cohesión como propiedades esenciales de todo texto, también pone de manifiesto la relación entre coherencia y congruencia:

Por coherencia se entiende la conexión de las partes en un todo. Esta propiedad implica, pues, la unidad. Para algunos autores, como Coseriu, la coherencia representa un caso particular de lo que denomina *congruencia* o conformidad de la actividad lingüística con las normas universales del hablar. Estas normas universales del hablar constituyen el denominado *saber elocucional*, integrado por el conocimiento del mundo y de las cosas, los principios generales del pensar humano, la exigencia de claridad y no repetición, el no decir lo obvio, lo imposible o extravagante, etc. Y, entre estos principios, se encuentra la *coherencia*.

Por su parte, Salvador Gutiérrez Ordóñez (2002: 117) sostiene que “un texto es coherente cuando sus partes presentan una congruencia temática y relacional que lo configuran perceptivamente como un todo completo y cerrado. Como en cualquier sistema, por encima de las partes están las relaciones”.

También Joaquín Garrido Medina (1997: 135) pone el peso de la coherencia en la unidad temática, al afirmar que

La coherencia se produce en virtud de la existencia de un tema de discurso, tópico de discurso (en la terminología de

lengua inglesa) o isotopía (en la tradición terminológica francesa). [...] Las oraciones forman un todo porque hay una información que las relaciona (de manera que se constituya un tema de discurso). Esta información es un contexto común a todas ellas que les da coherencia.

T. Van Dijk (1988: 147) apunta que la noción de coherencia no está bien definida y que “intuitivamente, la coherencia es una propiedad semántica de los discursos, basados en la interpretación de cada frase individual relacionada con la interpretación de otras frases”.

En cuanto a la cohesión, siguiendo a R. A. de Beaugrande y W. U. Dressler, M. Casado Velarde (1993: 17) manifiesta que “está constituida por el conjunto de todas aquellas funciones lingüísticas que indican relaciones entre los elementos de un texto”. Y añade que “esta característica proporciona trabazón entre los constituyentes del texto, pero no garantiza por sí sola la coherencia de tal texto”. Se refiere a que, además de la competencia idiomática del hablante, también es necesaria la competencia pragmática. Dicho de otra manera, un texto se construye no sólo con recursos lingüísticos, sino también con recursos extralingüísticos.

Respecto a estas funciones lingüísticas que constituyen la cohesión, es oportuno mencionar lo que, siguiendo a M. E. Conte, afirma S. Gutiérrez Ordóñez (2002: 117): “Un texto no es coherente porque existan mecanismos de cohesión, sino todo lo contrario: la coherencia es previa, y los mecanismos de cohesión están ahí para hacerla patente”.

Para C. Fuentes Rodríguez (1992: 129), “la coherencia es un fenómeno de adecuación en el dominio pragmático, mientras la cohesión apunta más a la conexión lingüística”. Esta misma autora cita a M. A. K. Halliday y R. Hasan para referirse a la cohesión: “Cohesion occurs where the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another. The one presupposes the other, in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it” (*apud*, Fuentes Rodríguez 1992: 126).

M^a A. Penas Ibáñez (2009: 116), en un trabajo sobre el principio sintáctico de linealidad y el parámetro semántico-pragmático de continuidad, sostiene que la cohesión discursiva procede directamente de la continuidad referencial. Y lo justifica así:

[...] el discurso está cohesionado si a lo largo de él hay una “continuidad” de los elementos referidos en él. El orden discursivo es no solo “continuidad” sino “sucesividad” y “linealidad”. Y esto se demuestra por lo siguiente: una serie de oraciones unidas entre sí —a modo de colecciones arbitrarias de construcciones gramaticales—, no es un texto, se necesita de un discurso sucesivo, ordenado, bien trabado y coherente, donde haya una continuidad referencial, que resulta esencial para que el discurso progrese informativamente de modo creciente y gradual.

Afirma, además, que “la continuidad del sentido está en la base de la coherencia, entendida como la regulación de la posibilidad de que los conceptos y las relaciones interactúen de un modo relevante” (*ibíd.*, 117). Y añade que el texto se percibe como un sinsentido cuando los receptores detectan la ausencia de continuidad.

Al hablar de cohesión, J.M. Bustos (1996: 20) indica la necesidad de que las informaciones han de estar claramente jerarquizadas y las relaciones entre ellas correctamente establecidas. En cuanto al grado de coherencia, expone que “los conceptos no han de contradecirse, deben expresarse de la manera más precisa en beneficio de su inteligibilidad y no debe haber ambigüedades, ya sea en el campo de la representación, de la repetición o de la progresión de contenidos”.

Para A. Vilarnovo (1991: 134), siguiendo la teoría coseriana, así como la coherencia es un caso particular de la congruencia, la cohesión puede interpretarse como una manifestación particular de la coherencia.

Si bien es cierto que la cohesión, que hace que unas partes del texto remitan a otras partes del mismo, es una característica frecuente en los textos coherentes, esto no significa que por sí misma explique la coherencia. Como hemos visto,

muchos autores rechazan esta relación de dependencia. R. González Pérez (2003: 81) lo explica de la siguiente manera:

No podemos, pues, hacer depender la coherencia de la cohesión porque se sitúan en niveles diferentes del lenguaje: la coherencia en el plano del saber universal y la cohesión o, mejor dicho, los procedimientos cohesivos, en el plano del saber idiomático y expresivo. Además, [...], la relación cohesión-coherencia no es simétrica, lo que nos lleva a valorar como incongruentes textos perfectamente cohesionados y con unidad de sentido, es decir, coherentes.

Y, al contrario, también, ya que nos puede llevar a valorar como congruentes textos deficientemente cohesionados, como por ejemplo la forma que tenemos a veces para comunicarnos con los extranjeros o con los niños.

Por otra parte, esta misma autora destaca la importancia de la tipología textual a la hora de juzgar el grado de coherencia de un texto “porque esa pertenencia impone unas condiciones específicas de emisión y recepción que regulan la construcción textual y son responsables de la forma final del texto” (González Pérez, 2009: 219). Y es que es evidente que no se construyen ni se valoran del mismo modo un telegrama, una pregunta de un examen o una conversación.

Por último, nos parecen muy pertinentes las conclusiones a las que llega A. Vilarnovo (1991: 142) sobre la coherencia textual. Anotamos algunas de ellas:

- a) la coherencia es fundamentalmente unidad de sentido;
- b) hay que encuadrarla dentro de la congruencia;
- c) no se puede explicar la coherencia a través de la cohesión;
- d) la razón de la coherencia hay que buscarla en el texto; lo extralingüístico es sólo medio e instrumento para la constitución del sentido y, por tanto de la coherencia.

2.3.1.1 Mecanismos de cohesión textual

S. Gutiérrez Ordóñez (2002: 119) afirma que en nivel textual, “Al igual que en el nivel oracional, el principio y el fin son las relaciones que conforman, ordenan y aglutinan a los elementos para formar una unidad superior, un todo trabado e interrelacionado”. Y señala dos funciones de los mecanismos de cohesión: facilitar la comprensión de tales relaciones y facilitar la captación de su coherencia interna.

Aunque, como se ha dicho más arriba, estos procedimientos no garantizan la coherencia de un texto, ciertamente la cohesión contribuye a ello y es una característica muy frecuente en los textos coherentes. Veamos, entonces, algunos de estos procedimientos, siguiendo fundamentalmente la clasificación propuesta por S. Gutiérrez Ordóñez (2002):

A. Recursos formales

Los elementos aquí incluidos son designados de muy diferentes maneras: marcadores, operadores o conectores textuales, partículas discursivas, ordenadores del discurso, operadores pragmáticos, etc. Su función es, según M. Casado Velarde (1993: 30) “marcar relaciones que exceden los límites de la sintaxis oracional” o, como dice S. Gutiérrez Ordóñez (2002: 119) “enlazar enunciados o conjuntos de enunciados”. El español posee un amplio repertorio de marcadores, que responden también a múltiples funciones textuales: aclaración, asentimiento, causalidad, digresión, evidencia, matización, oposición, recapitulación, etc.

B. Recursos semánticos

B.1 Cohesión léxica

En los textos existe una unidad temática. La presencia de términos que tienen que ver de una u otra manera con el tema tratado contribuye a dicha unidad temática. La relación entre esos términos puede ser lingüística o simplemente referencial. La forma de relación lingüística puede ser por sinonimia, antonimia, hiponimia, hiperonimia, homonimia, ambigüedad... En cuanto a la relación referencial, S. Gutiérrez Ordóñez (*ibíd.*, 120) pone como ejemplo el relato de un

crimen. Las palabras utilizadas en la descripción de objetos que aparecen en la escena donde se produjo el asesinato como sofá, alfombra, ventana... “no mantienen relaciones lingüísticas, pero son temáticamente congruentes con el relato”.

B.2 Recurrencia o repetición

La repetición de un mismo elemento en el texto también refuerza la idea de unidad temática y es considerado uno de los principales mecanismos de cohesión textual. J.M. Bustos (1996: 21) habla de redundancia, entendida como “la cantidad de información que se va repitiendo a lo largo del texto y que sirve de apoyo en la interpretación correcta de los contenidos nuevos”.

Esta reiteración puede ser de diferentes tipos:

B.2.1 Mera reiteración léxica. Una palabra se repite tal cual.

La repetición de una palabra en un haiku es especialmente significativa, teniendo en cuenta la brevedad de este tipo de textos.

(39)

Nodokasa no hitori yuki hitori omoshiroki

Issa

Gran calma;

solo voy,

solo me entretengo

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 356)

En el original hay seis palabras: cuatro diferentes y una repetida dos veces. En la traducción aparecen siete palabras (cinco diferentes, manteniéndose la repetición de aquella que se repite dos veces en el haiku).

Aunque de naturaleza bien distinta, podría encuadrarse también aquí la repetición de determinados ideogramas como componentes de distintas palabras, que refuerzan una imagen. Como es de esperar, esto se pierde en la traducción,

aunque hay ejemplos en los que el traductor se esfuerza por compensar esta pérdida con algún otro recurso. Es el caso del siguiente haiku de Kyorai (1603–1867, uno de los primeros discípulos de Basho):

(40)

晴天に有明月の朝ぼらけ

Seiten ni ariake-zuki no asaborake

Kyorai

V. Haya (2013: 69-70) lo va desgranando para aproximarnos a esa primera impresión visual que un lector japonés recibe en su lectura:

Literalmente, diría: “En el cielo despejado/ la pálida Luna/ el alba”. En japonés, sin embargo, a primera vista, leemos:

– *sei* (晴, “despejado”), compuesto por el radical “Luna” (月)

– *ariake* (有明, “pálida”), doblemente constituido por la misma raíz,

– *asaborake* (朝ぼらけ, “alba”), donde también aparece una Luna

De modo que, si le añadimos la propia palabra “Luna” que se lee en el segundo verso (月, “tsuki”), suman un total de cinco veces que encontramos el radical “Luna” en cuatro palabras. Lo cual nos lleva a una conclusión inequívoca que es imposible sacar a partir de la traducción: el poeta está tan absorto por la Luna que parece no poder concebir ninguna palabra en la que la Luna no esté presente. La Luna es lo único que ve, de lo único que puede hablar, lo único que está en el haiku. Esta impresión que da la lectura del texto japonés no vemos cómo puede recogerse en una traducción literal. Solo si nos separamos de la literalidad, entonces sí podríamos tratar de producir la misma impresión en el lector:

En un cielo despejado,

al alba, una pálida

Luna, Luna, Luna

B.2.2 Correferencia o sinonimia referencial

La repetición de un elemento puede producirse utilizando un sinónimo, un archilexema o una expresión que denote el mismo referente aun sin poseer relaciones semánticas (por ejemplo: *cuero, esférico, balón*).

B.2.3 Sustitución. Consiste en repetir, por razones económicas y estéticas, alguna unidad del texto mediante proformas, que son elementos de significado muy general. Por ejemplo: Quedamos *en la cafetería*. *Allí* también vimos a Pedro.

B.2.4 Elipsis. Manifiesta S. Gutiérrez Ordóñez (1996: 120) que “no significa anulación, sino presencia oculta”, y que podría entenderse como una forma de sustitución, puesto que se realiza suponiendo que el receptor puede recuperar su presencia.

Como se ha mencionado en otro lugar, en japonés es habitual la ausencia del sujeto, aparentemente porque está claro (a pesar de que no hay flexión verbal de número y persona, como ya dijimos en su momento).

Mostramos algunos ejemplos de cómo se resuelve en la traducción de haikus la ausencia del sujeto:

(41)

Chimaki musubu katate ni hasamu hitaigami

Basho

Envolviendo los dulces de arroz

con la otra mano se retira

el pelo de la frente

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 363)

En este haiku el sujeto no se menciona, lo que a juicio del traductor lo hace más sugerente. Sin embargo, por la actividad que se está realizando se sabe que es una mujer. F. Rodríguez-Izquierdo (*ibíd.*) explica al respecto: “La mujer que está

preparando los pastelillos de arroz se arregla también delicadamente el cabello, mitad por coquetería, mitad por necesidad del trabajo. No pierde nada de su feminidad ni de su tarea”.

Otro caso sería el siguiente, en el que se apuntan diferentes opciones en la traducción:

(42)

橋守と語りて月の名残かな

Hashimori to katarite tsuki no nagori kana

Taigi

Estaba charlando

con el guarda del puente...

¡La despedida de la Luna!

(Trad.: V. Haya, 2007: 102)

V. Haya (*ibíd.*) comenta las distintas posibilidades a la hora de traducir este haiku, pues no se sabe quién es el sujeto de *kataru* (‘charlar’). “Lo más sensato es que sea el poeta el que habla con el guarda del puente. Aunque, gramaticalmente, podría ser la Luna la que conversa con el poeta. Esta segunda interpretación, a nuestro juicio, personificaría innecesariamente a la Luna; sería una interpretación extraña y excepcional en la poética del haiku:

La Luna y el guarda del puente

Conversación en la noche

Y, por fin, el adiós

Veamos ahora distintas posibilidades de traducción cuando no aparece un sujeto explícito:

— La más habitual es la utilización de la primera persona de singular, pues se identifica al poeta con el sujeto:

(43)

Aozora ni yubi de ziwo kaku aki no kure
Issa

*En el cielo azul
escribo con el dedo.
Crepúsculo de otoño.*

(Trad.: R. de la Fuente y S. Hiroaki, 2011: 63)

— Otras veces se opta por traducir con una forma no personal del verbo, por lo que podría decirse que el sujeto es genérico, semánticamente impersonal.

(44)

Tagayasu ya tori sae nakanu yama kage ni
Buson

*Labrando el campo
a la sombra del monte.
No canta un pájaro.*

(Trad.: C. Rubio, 2011: 122)

— En el siguiente haiku, sí aparece sujeto explícito en el original (*kimi*, pronombre coloquial de segunda persona de singular utilizado normalmente por hombres), pero se ha elidido en la traducción:

(45)

Harusame ya doosha no kimi ga sazamegoto
Buson

*En mismo coche,
bajo agua de primavera,
cuchicheando*

(Trad.: C. Rubio, 2011: 121)

Respecto a la recurrencia, M. Casado Velarde (1988: 19) apunta que con frecuencia ésta se ve asegurada y reforzada por artículos, determinantes y otros elementos léxicos. Y lo ilustra con este ejemplo: “Me encontré *un* perro suelto por la calle. *El chucho* había sido abandonado por su amo”.

En la lengua japonesa, como ya se ha dicho, no existen artículos. Pero es interesante señalar que la alternancia que se produce en español entre el artículo determinado y el indeterminado puede marcarse a través de las partículas は (*wa*) y が (*ga*), respectivamente.

Observemos el comienzo de un famosísimo cuento tradicional japonés, donde puede apreciarse que las partículas antes señaladas se traducen por el artículo indeterminado la primera vez que aparecen los personajes, marcado por が (*ga*) en japonés, y por el artículo determinado en la segunda mención, marcado por は (*wa*), según el uso canónico:

むかしむかし、あるところにおじいさんとおばあさんが 住んでいました。ある日、おじいさんは山に芝刈りに、おばあさんは川に洗濯に行きました。

Mukashi mukashi, aru tokoro ni ojiisan to obaasan ga sunde imashita. Ojiisan wa yama ni shibakari ni, obaasan wa kawa ni sentaku ni ikimashita.

Hace mucho tiempo, en algún lugar, vivían un anciano y una anciana. Un día el anciano fue al monte a cortar hierba y la anciana fue a lavar al río.

B.3 Progresión temática.

En un enunciado, la estructuración informativa de sus elementos, que se organizan en información conocida (denominada tema, soporte, tópico...) e información nueva (rema, aporte, comentario...), contribuye a la cohesión –así como también a la coherencia– del texto.

En japonés, puede servir de ejemplo lo mencionado en el punto anterior en cuanto al uso de partículas que hacen las veces de nuestros artículos indeterminados (información desconocida en un contexto no consabido) y determinados (información conocida en un contexto consabido).

2.3.2 Corrección y adecuación

En estrecho vínculo con los conceptos de *coherencia* y *cohesión* tratados en el apartado anterior están los de *corrección* y *adecuación*. Igualmente, en este caso puede hablarse de la existencia de una relación de proporcionalidad inversa con el de opacidad textual, puesto que a menor coherencia y cohesión textuales, mayor opacidad; pero, por el contrario, hablaremos de proporcionalidad directa con el de transparencia ya que, normalmente, a mayor corrección y adecuación textuales, mayor transparencia.

Ya ha quedado dicho que en la teoría coseriana de los niveles del lenguaje se establecen tres juicios de conformidad de acuerdo con el cumplimiento de las normas de cada uno de los saberes. Hemos visto que la congruencia es la valoración del hablar en cuanto al saber elocutivo (hablar en general). En este punto trataremos la corrección en cuanto al saber lingüístico y la adecuación en cuanto al saber individual.

E. Coseriu (1992: 198) expone que para la elaboración de textos hay una serie de normas que en su mayor parte no pertenecen a la lengua particular. Existe, por tanto, otra competencia distinta a la de la lengua particular que podría denominarse competencia textual o competencia expresiva individual. Al valorar el hablar con respecto a la competencia lingüística particular se dice que algo es correcto o incorrecto, mientras que si se hace con respecto a la competencia textual se dice de algo que es adecuado o no adecuado.

En cuanto a la relación entre estos dos saberes, el saber expresivo y el saber idiomático, E. Coseriu (*ibíd.*, 288) afirma que el primero determina la aplicación e interpretación del segundo:

La interpretación de lo lingüístico viene determinada por la temática del discurso: lo aislado muchas veces no se puede interpretar con exactitud. Toda interpretación es primeramente la integración en una situación, en un contexto y en un tipo de discurso.

Y pone como ejemplo que en una clase de gramática sería improbable que se pensara que la palabra “raíz” también puede referirse a un árbol o a una muela.

Observa este autor (*ibíd.*, 181-183) que el hablar individual siempre está determinado por cuatro elementos: el hablante, el destinatario, el objeto del que se habla y la situación. Y para que se cumpla la adecuación, este hablar individual en situaciones concretas “ha de ser adecuado al destinatario, al objeto del hablar y a la situación específica. Si el hablar cumple esta norma, no llama la atención, pues lo adecuado como lo correcto es lo que es de esperar”.

A modo de ejemplo ilustrativo, puede decirse que los profesores de español como lengua extranjera estamos especialmente acostumbrados a escuchar o leer usos inapropiados del español por parte de nuestros estudiantes, pero es cierto que una incorrección lingüística es mucho más fácil de “perdonar” que, por ejemplo, una falta de adecuación en el uso de la cortesía. Cuando un estudiante se dirige a un profesor para, pongamos por caso, pedirle una fotocopia y le dice: “Dame una hoja”, no puede decirse que esta expresión sea incorrecta con relación a las reglas lingüísticas particulares del español, pero sí que hay algo que llama la atención, que desentona, y sería, como acabamos de ver, que no se cumplen las reglas que tienen que ver con la adecuación al destinatario y a la situación concreta.

E. Coseriu (*ibíd.*, 203) afirma que “Lo adecuado [...] es en sí mismo mucho más complicado que lo correcto y lo congruente”. Pues mientras que lo congruente posee unas normas limitadas que tienen que ver con los principios del pensamiento y con nuestro conocimiento del mundo y de las cosas; y lo correcto concierne a cada lengua particular, lo adecuado atañe a los diferentes elementos del hablar (hablante, destinatario, objeto del que se habla y situación). Y puede suceder que un texto sea adecuado a algunos elementos, pero no a todos, por lo que la total adecuación es muy difícil. Hay tres tipos de adecuación, que ilustraremos con otras tantas traducciones de haikus que, a nuestro juicio, no cumplen con dicho principio:

— En cuanto al objeto representado, un texto es adecuado o inadecuado. Por ejemplo, es inadecuado un texto que, como dice E. Coseriu (*ibíd.*), “canta con entusiasmo lírico el cultivo de patatas en el este de Westfalia”.

En esta misma línea, veamos el siguiente haiku:

(46)

のうなしはつみも又なし冬籠り

Noo nashi wa tsumi mo mata nashi fuyugomori

Issa

Sin premio

ni castigo:

invierno

al abrigo

(Trad.: A. Silva, 2008: 301)

El tono de refrán empleado en la traducción de este haiku nos resulta cuanto menos llamativo. También podríamos decir que hay una falta de adecuación en cuanto al objeto representado, pues el contenido de este haiku no parece muy acorde con esta modalidad formal tipo refrán.

Además, esta rima tan marcada con un cierto regusto a ripio, hace que se pierda por completo el sabor a haiku, pues sabemos que la rima es totalmente ajena a la poesía japonesa.

— En cuanto al destinatario, un texto es apropiado o inapropiado. Por ejemplo, hablar con un niño pequeño como con un adulto es inapropiado. Curiosamente, en la traducción de este haiku:

(47)

Omoshirote yagate kanashiki ubune kana

Basho

*Pescar cormoranes
me divierte un ratito
y después me deprime un poquito*

(Trad.: A. Silva, 2008: 137)

sucede lo contrario a lo mencionado en este apartado. Se supone que el destinatario de este haiku es un adulto, pero por el uso de los diminutivos y la rima parece una poesía infantil; por lo que se podría decir que es un texto inapropiado.

— En cuanto a la situación, un texto es oportuno o inoportuno. Obsérvese la diferencia entre decir a un familiar de un enfermo, citando a E. Coseriu (*ibíd.*): “He oído que su padre está a punto de morir” (inoportuno) y “He oído que su padre está muy enfermo” (oportuno).

De la traducción del siguiente haiku:

(48)

*Zu o furite mi o name-yosou tsuki no neko
Kusatao*

*Gira la chola,
se lame y acicala:
gato de luna.*

(Trad.: A. Cabezas, 2007: 170)

podría decirse que, aun siendo correcta desde el punto de vista lingüístico, puesto que no se incurre en ningún barbarismo léxico, hay una falta de adecuación, como mínimo respecto a la situación. Usar “chola” en lugar de “cabeza” parece inoportuno. El diccionario académico califica este término como coloquialismo, aunque creemos que está muy próximo al vulgarismo. Nos preguntamos:

¿hablando con quién y en qué situación se usaría “la chola del gato”? No resulta fácil la respuesta a esta pregunta. Parece que el traductor no ha calculado bien esta dimensión diafásica.

Se ha afirmado que si el hablar cumple el principio de adecuación, no llama la atención. Vamos a comentar, sin embargo, algunos haikus más en cuya traducción sí hay algunos elementos que nos llaman la atención.

Quizás, algo que podemos pensar en primera instancia cuando vemos una palabra extranjera es que se ha producido una incorrección en cuanto al uso de la lengua particular –en lo que nos concierne, del español–. Sin embargo, E. Coseriu (1992: 200) manifiesta que la utilización en un texto de expresiones pertenecientes a otras lenguas puede explicarse como un caso de adecuación, ya que ésta puede anular la incorrección en cuanto a la lengua particular. Se utilizan palabras extranjeras “cuando se supone que reproducen más exactamente lo que se quiere decir y, por eso, son más adecuadas” (*ibíd.*).

Observemos dos traducciones en las que se han utilizado términos de otros idiomas. En este primer caso está totalmente justificado y respondería a lo referido por E. Coseriu:

(49)

かがみ餅母まして猶父恋し

Kagami mochi haha mashite nao chichi koishi

Katoo Kyootai

Kagamimochi.

En casa con mi madre, aún

añoro a mi padre.

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013: 214)

Las traductoras explican en una nota que *kagamimochi* es la palabra de estación (en este caso referida designativamente al Año Nuevo), cuyo significado propiamente dicho es ‘pastelillos de arroz como ofrendas’.

Creemos que el uso de una palabra japonesa aquí es adecuado. Por una parte, porque se refiere a algo típicamente japonés, que no existe en otros lugares y, por tanto, tampoco hay un equivalente léxico para designar esa realidad extralingüística. Por otra parte, no sería posible optar por una explicación perifrástica, pues sería excesivamente larga.

Sin embargo, en este segundo caso, el uso de una palabra ajena al español no consigue sino hacer mucho más opaca la traducción:

(50)

Suisen ya samuki miyako no koko kashino

Buson

Los dafodiles.

Frío en la capital,

acá y allá.

(Trad.: A. Cabezas, 2007: 70)

Es razonable pensar que se ha optado por el término “dafodiles” debido a la métrica. Pero, ¿se justifica forzar la traducción para mantener el esquema 5-7-5? Con el uso de “dafodiles” (cuatro sílabas) en lugar de “narcisos” (tres sílabas) se consigue que este primer verso tenga cinco sílabas. Sin embargo, parece que el precio que se paga es elevado, ya que el haiku se vuelve bastante opaco. Al contrario que en el ejemplo anterior, en español sí hay una equivalencia léxica con el término *suisen* usado en el original, por tanto, no se ve ninguna necesidad ni ventaja al usar “dafodiles”, que posiblemente sea una adaptación del inglés, *daffodil*.

Por último, nos gustaría comentar esta traducción, que podría calificarse no ya de poco transparente, sino de tan opaca que llega a resultar fallida:

(51)

Kan no tsukushi tōbete fūga bosatsu kana

Bosha

*Como yo como
equisetos de invierno,
soy San Buengusto.*

(Trad.: A. Cabezas, 2007: 169)

El grado de adecuación de esta traducción parece bastante bajo, por no decir nulo. Primero nos encontramos con un juego de palabras, bastante impropio de un haiku: “Como yo como”. Después aparece el término “equisetos”. Sabemos que se refiere a algo comestible porque es el objeto directo del verbo “como”, pero el traductor ha optado por el empleo de una palabra proveniente del nombre latino científico de una planta (*Equisetum*) en lugar del nombre común “cola de caballo”. ¿Habrá muchos lectores que no necesiten acudir al diccionario para saber que se refiere a esta planta medicinal? Consideramos, por tanto, que es una traducción inapropiada con respecto al destinatario.

Una vez superado este escollo, sorprende la expresión “San Buengusto”. ¿“San...” en un haiku japonés? La palabra que aparece en la transcripción es *bosatsu* (菩薩), término japonés para referirse a un concepto propio del budismo. La palabra, procedente del sánscrito, que se utiliza cuando se transcribe al español sería *bodhisatva* (o *bodhisattva*) y, según Wikipedia³⁴, “es un término compuesto: *bodhi* (‘supremo conocimiento’, ‘iluminación’) y *sattva* (‘ser’). Así pues, hace referencia a un ser embarcado en la búsqueda de la suprema iluminación, no sólo en beneficio propio, sino en el de todos; se busca no sólo la salvación individual, sino la colectiva”. No parece, por tanto, muy adecuado intercambiar una expresión

³⁴ <<https://es.wikipedia.org/wiki/Bodhisattva>> [Consultado el 5/02/2015]

propia del budismo por otra que, aunque de forma humorística, alude al cristianismo. Las connotaciones que una y otra poseen son bien diferentes y la lectura de este “San Buengusto” resulta, cuanto menos, chocante.

Por todo lo dicho, podríamos considerar que es una traducción poco acertada, con un grado de adecuación muy bajo: inapropiada respecto al destinatario, inadecuada en cuanto al objeto representado e inoportuna en cuanto a la situación o circunstancias.

2.4 Legibilidad y comprensibilidad

Antes de analizar estos términos, creemos necesario hacer algunas reflexiones sobre el hecho de la lectura, las cuales no pretenden profundizar en su complejo significado, sino sólo ofrecer aquellos aspectos que pueden ser de utilidad para enmarcar nuestro trabajo.

Comencemos por un testimonio personal de Mario Vargas Llosa, incluido en su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura en 2010, cuyo título, “Elogio de la lectura y la ficción”, ya es muy elocuente. En sus palabras pone de manifiesto que aprender a leer es lo más importante que le ha pasado en la vida:

Aprendí a leer a los cinco años, en la clase del hermano Justiniano, en el Colegio de la Salle, en Cochabamba (Bolivia). Es la cosa más importante que me ha pasado en la vida. Casi setenta años después recuerdo con nitidez cómo esa magia, traducir las palabras de los libros en imágenes, enriqueció mi vida, rompiendo las barreras del tiempo y del espacio.

D. Cassany (2006: 21-24), en un libro sobre la lectura contemporánea, pone el énfasis en que leer es comprender, y tilda de concepción medieval la idea de que leer es oralizar la grafía. Añade que

Para comprender es necesario desarrollar varias destrezas mentales o *procesos cognitivos*: anticipar lo que dirá un escrito, aportar nuestros conocimientos previos, hacer hipótesis y verificarlas, elaborar inferencias para comprender lo que sólo se sugiere, construir un significado, etc.

Sin embargo, continúa este autor (*ibíd.*) diciendo que estas destrezas mentales no son suficientes. Hay que tener muy en cuenta las peculiaridades de cada género discursivo. Leer requiere “adquirir los conocimientos socioculturales particulares de cada discurso”. [...] “hay que conocer cómo un autor y sus lectores utilizan cada género, cómo se apoderan de los usos establecidos por la tradición, cómo negocian el significado según las convenciones establecidas, qué tipo de vocablos y lógicas de pensamiento maneja cada disciplina, etc.”

Distingue este autor tres puntos de vista o tres concepciones de la comprensión lectora, de acuerdo con el procedimiento que se considere para obtener el significado:

1. Concepción *lingüística*. El significado reside en el escrito. El contenido del texto es el resultado de la suma de significados de todas sus palabras y oraciones. “Así el significado es único, estable, objetivo e independiente de los lectores y de las condiciones de lectura” (*ibíd.*, 25).

2. Concepción *psicolingüística*. El significado está en la mente del lector y se elabora con el conocimiento previo aportado por éste. Por tanto, puede variar dependiendo de los lectores y las circunstancias. “El significado es como un edificio que debe construirse; el texto y el conocimiento previo son los ladrillos y los procesos cognitivos, las herramientas de albañilería” (*ibíd.*, 32).

3. Concepción *sociocultural*. Hace hincapié en el origen social tanto del significado de las palabras como del conocimiento previo del lector y en la importancia de comprender la visión del mundo del autor para comprender el texto. “(Leer) es una práctica cultural insertada en una comunidad particular, que posee una historia, una tradición, unos hábitos y unas prácticas comunicativas especiales. Aprender a leer requiere conocer estas particularidades, propias de cada comunidad” (*ibíd.*, 38).

Será especialmente importante tomar en cuenta los aspectos mencionados en esta concepción sociocultural de la lectura a la hora de enfrentarnos con escritos traducidos desde otras lenguas, otras culturas, otras visiones diferentes del mundo.

Desde el relevante papel que desempeña la cultura a la hora de leer, D. Cassany (*ibíd.*, 142-143) diferencia entre lectura intracultural y lectura intercultural. La primera se produce cuando autor y lectores comparten la misma cultura. “Puesto que pertenecen a una misma comunidad, tienen una historia, unos referentes, unas tradiciones y un marco geográfico e histórico comunes, que no es necesario aclarar. [...]. Lo dicho se interpreta sin dificultad a partir de lo ya sabido”. En la lectura intercultural, sin embargo, escritor y lectores pertenecen a

culturas distintas “y no comparten los referentes culturales, el marco geográfico o histórico o los valores y las actitudes ante la vida y el mundo. [...] Es mucho más complejo interpretar lo dicho y situarlo en el marco apropiado”.

Por otra parte, cuando leemos, se debe tener presente que en un escrito nunca aparece explícitamente todo lo que los lectores entienden. Siempre hay una gran parte de la información que es inferida por el lector. Si las palabras están bien elegidas, es necesaria muy poca información; el lector pone lo que no está dicho. El autor (*ibíd.*, 28) se refiere a este hecho como la diferencia entre “lo dicho y lo comunicado”.

Esto, que está expuesto de forma general para cualquier texto escrito, y que se refiere a la escritura en español, cobra una importancia muy significativa cuando lo aplicamos a la escritura (y a la comunicación en su conjunto) en japonés. En efecto, aunque estemos ante una traducción realizada por un profesional, el hecho de ser una lectura intercultural y de que en el texto se comunique mucho más de lo que se dice, pone de relieve las limitaciones del lector.

Al respecto, D. Cassany (*ibíd.*, 146) afirma:

Si no conocemos bien una cultura y queremos leer sus escritos, corremos el riesgo de malinterpretarlos o de entenderlos sólo a un nivel superficial. Incluso cuando leemos una traducción puede suceder esto. La traducción nos acerca las palabras del discurso, pero no puede recuperar todos los implícitos.

Refiriéndose explícitamente al haiku, las traductoras S. Ota y E. Gallego (2013: 235) afirman que “el haiku de por sí tiene un carácter incompleto que el lector debe completar con su imaginación”. Queda claro el papel activo que se demanda del lector, pero quizás no es sólo imaginación lo que se requiere, pues, ¡qué difícil sacar todo el jugo a la lectura de un haiku traducido al español cuando se desconocen esas particularidades propias de la comunidad (en nuestro caso, la japonesa) a las que se refería D. Cassany!

En efecto, media una gran distancia intercultural entre lo que sabe un japonés –lo cual le permite completar “la información” que aparece en un haiku– y el conocimiento de un lector hispanohablante, por ejemplo. Incluso puede haber una gran diferencia intracultural entre lo que pueden entender lectores japoneses de diferentes épocas.

Pongamos dos sencillos ejemplos:

(52)

きらきと輝く種を蒔きにけり

Kirakira to kagayaku tane wo makini keru

Hoshino Tatsuko

Vivos destellos

las semillas despedían

cuando sembré

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013: 39)

¿De qué semillas se trata? ¿En qué época del año se está realizando la siembra? El lector medio que se acerca a esta traducción carece de herramientas para poder responder a estas preguntas. Diríase que lo que sobrentiende un lector japonés, permanece opaco para un no japonés. El *DRAE*²² define así *sobrentender*: “Entender algo que no está expreso, pero que no puede menos de suponerse según lo que antecede o la materia que se trata”. Necesitamos acudir a la explicación de las traductoras, para entender que por lectura preferida: “Cuando se dice “sembrar” se trata del arroz. En general se siembra entre el equinoccio de primavera y *hachijuuhachiya* 八十八夜 (ochenta y ocho días desde la entrada en primavera, o sea, alrededor del 1 de mayo)” (*ibíd.*).

Pero después de leer esta explicación, nuestra tarea de lector activo aún no ha terminado. Todavía se nos pueden plantear otros interrogantes. Evidentemente, entendemos a qué referente nos remite el significante *arroz*, pero ¿llegamos a

comprender las *implicaciones* que el arroz tiene para los japoneses? ¿Se nos pasará siquiera por la cabeza, por ejemplo, lo que un japonés puede disfrutar comiendo un cuenco de simple arroz blanco? Es sintomático que mientras que en español tenemos un solo vocablo, *arroz*, en japonés existan cinco palabras diferentes: 米 (*kome*) –‘arroz crudo’–, ご飯 (*gohan*) –‘arroz hervido’–, お粥 (*okayu*) –‘arroz caldoso’–, ライス(*raisu*) –‘arroz hervido servido en un plato al estilo occidental’–, 稲 (*ine*) –‘planta del arroz’–.

D. Cassany (2006: 141) presta atención a la lectura de traducciones y manifiesta que, aunque sea una buena traducción realizada por un profesional, hay que ser conscientes de que existen muchos aspectos que no se pueden plasmar, que se pierden:

Aquí no tenemos que descodificar el léxico y la sintaxis de un idioma extranjero, pero seguimos enfrentándonos a un discurso elaborado desde otra cultura, a una forma de razonar diferente, a una tradición histórica que desconocemos, a una nueva mirada del mundo. Las notas a pie de página de un buen traductor pueden avisarnos de algún hecho cultural relevante, pero es inverosímil que puedan informarnos de todas las diferencias culturales. No se pueden explicar en notas o en comentarios todas las particularidades de una comunidad, de una tradición cultural secular, de una forma diferente de vivir, sentir y estar en el mundo. Recordemos: la mejor traducción es también una traición.

Graciela Reyes (1996: 7) subraya que, si bien las palabras significan por sí mismas, la comunicación demanda más que intercambiar significados preestablecidos. Y de una manera sencilla hace reflexionar sobre la diferencia entre preguntar “¿Qué quiere decir esa palabra?” y “¿Qué quieres decir con esa palabra?”. A la primera pregunta respondería la Lingüística, que se ocupa de describir el significado literal, desde el código; mientras que la segunda sería competencia de la Pragmática, cuyo cometido es explicar la información no codificada tomando en cuenta todos los elementos que intervienen en la comunicación: emisor, receptor, canal, circunstancias y también el código.

Por su parte, S. Gutiérrez Ordóñez (2002: 33) hace notar que “Aunque la *Pragmática* incluye en su vientre a la *Lingüística*, suelen ser presentadas como disciplinas disyuntivas. Se repartirían el campo de estudio de forma binaria:

Información codificada	Información no codificada
Significado	Sentido
<i>Lingüística</i>	<i>Pragmática</i>

Veamos a continuación este *decir* y *querer decir* en algunos haikus. Nos gustaría mencionar un caso paradigmático: los abundantísimos haikus en los que aparece la flor del cerezo. Sin embargo, si acudimos al original japonés, en numerosas ocasiones nos encontraremos con que la palabra utilizada es simplemente *hana* (花, ‘flor’), por un proceso de antonomasia. En algunos casos, el traductor opta por el término hiperónimo “flor”, y en otros (la mayoría) por el término hipónimo “flor de cerezo”. Pero el lector *tiene que saber* que cuando en un haiku japonés *se dice* “flor” *se quiere decir* “flor de cerezo”, pues si se habla de otro tipo de flor se la llama por su nombre específico, como *tsubaki* (椿, ‘camelia’); o se le añade un adyacente determinante, como en *momo no hana* (桃の花, ‘flor de melocotón’).

En la siguiente traducción se ha optado por “flores de cerezo”:

(53)

又もまた花にちられてうつらうつら

Mata mo mata hana ni chirarete utsura utsura

Onitsura

*Otra vez y otra más
al caer las flores del cerezo
este abotargamiento...*

(Trad.: V. Haya³⁵)

Por otra parte, podemos observar otras posibilidades de traducción en estas dos diferentes versiones de un haiku de Issa:

(54)

Hana no kage aka no tanin wa nakari keri

Issa

*Bajo las flores
deja de haber personas
del todo extrañas*

(Trad.: A. Cabezas, 2007: 114)

*Bajo la sombra
de un cerezo en flor,
¿es que hay extraños?*

(Trad.: C. Rubio, 2011: 126)

donde en la traducción de C. Rubio cabe otra variante: “cerezo en flor”, en lugar de “flor de cerezo”, basada en la relación biunívoca que permite una sinécdoque: *de todo a parte o de parte a todo*.

Pero aun en la certeza de que un lector hispanohablante, a poco que haya leído unos cuantos haikus, identifique la flor del cerezo a la que se refieren

³⁵ <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php?blog=355&page=1&disp=posts&paged=18>> [Consultado el 25/01/2014]

innumerables haikus, las connotaciones³⁶ advertidas distarán mucho de las que perciba cualquier lector japonés, puesto que en Japón esta flor no es una flor cualquiera, es, por un proceso de antonomasia, la representación misma de la primavera. Los cerezos están por todas partes: en los parques, a lo largo de las calles, en las orillas de los estanques... La belleza de sus flores es sublime y dura apenas unos días. Hablar del cerezo en flor es hablar de la fugacidad del tiempo y de la belleza, pero también de parques repletos de gente, amigos o compañeros de trabajo que se reúnen bajo sus ramas a comer y beber.

Son curiosos, por otra parte, los datos “desnudos de poesía” que Aurelio Asiain (2013: 122) aporta sobre el cerezo, árbol japonés por antonomasia, frente al ciruelo, símbolo de China:

Para que los cerezos florecieran por toda la isla en primavera, fue necesario primero cubrirla de cerezos: tarea tal vez de dioses, pero cumplida por hombres. Los cerezos más famosos de Japón, por ejemplo, los de las montañas de Yoshino, fueron plantados por el asceta peregrino En no Gyouja en el siglo VII. Los del parque de Ueno, los más populares para el *hanami* en Tokio, se plantaron allí por orden de los Tokugawa. Otros hombres fueron creando a lo largo de siglos la mayor parte de las especies japonesas de cerezo, que son hibridaciones artificiales. Antes de la época Heian, el árbol nacional de Japón era el ciruelo, que tuvo todavía un lugar central en el *Man'yōshū*. Ciento cincuenta años más tarde, a principios del siglo X, para compilar la primera antología poética imperial, el *Kokinshū*, Ki no Tsurayuki comisionó la escritura de poemas alusivos al cerezo: fue un paso decisivo para que en el alma de la nación ese árbol suplantara al ciruelo, símbolo chino.

También V. Haya (2007: 34) se acerca al *decir y querer decir* en la interpretación de los haikus y manifiesta que “Los haikus no son lo que dicen; son lo que evocan”. Y lo ejemplifica con uno en el que, aunque se habla de nieve, de

³⁶ Siguiendo a L. Boomfield, S. Gutiérrez Ordóñez (1996:73) se refiere a la connotación “como un valor semántico suplementario, valor añadido al signo en función de las relaciones que este mantiene con sus usuarios y los contextos sociales de su empleo”.

la nieve de primavera, la sola mención de “primavera”, nos remite a “brote, floración, perfume”:

(55)

水に浮く柄杓の上の春の雪

Mizu ni uku hishaku no ue no haru no yuki

Kyoshi

Sobre un cazo votivo

que flota en el agua

la nieve de primavera

A la hora de acercarnos a una lectura intercultural, es importante tener en cuenta las características del idioma en el que ha sido escrito el texto. En este sentido, D. Cassany (2006: 159), siguiendo a John Hinds, habla de dos tipos de idiomas:

a) los que otorgan la responsabilidad al autor (como el inglés y otras lenguas occidentales). “El lector de estas lenguas espera unos ensayos dirigidos y explícitos, con escaso margen de interpretación personal”;

b) los que otorgan la responsabilidad al lector (como el japonés, el coreano y el chino antiguo):

Se apela al conocimiento del lector, a su experiencia. Así, la prosa japonesa, por ejemplo, incluye marcadores discursivos que indican al lector que lo dicho debe interpretarse de modo global con datos previos no mencionados, que el lector debe aportar. El lector espera un escrito más sugerente que denotativo, menos conducido [...] El escritor acostumbrado a la retórica centrada en el lector, produce escritos más abiertos, menos contundentes, que dejan premeditadamente hilos descosidos para que el lector los ate (*ibíd.*).

Acabamos de mencionar que el japonés es un idioma que confiere la responsabilidad al lector. Más arriba se aludía al carácter incompleto del haiku,

que debe ser completado por el lector. Dando un paso más, V. Haya (2013: 97) sostiene que el haiku pierde mucho valor si todo queda dicho. Incluso hace referencia a una palabra japonesa que se emplea como crítica categórica a un haiku mediocre:

Ittakiri es un sustantivo que significa “el corte (*kiri*) que produce algo que se ha dicho (*itta*)”. Se cortó la posibilidad de seguir imaginando, de seguir internándose en el territorio del haiku propuesto. Si el haikin lo dice todo tan claramente, una vez dicho, solo podemos abandonar ese haiku. No ha dejado nada para nosotros.

Una vez realizada esta aproximación sobre algunos aspectos relevantes de la lectura, pasamos a tratar las cuestiones de *legibilidad* y *comprensibilidad*, por lo que se hace necesario precisar la terminología.

Comenzaremos por analizar qué se entiende por *legibilidad*. Para D. Cassany (2004: 21):

El concepto de *legibilidad* designa el grado de facilidad con que se puede leer, comprender y memorizar un texto escrito. Hay que distinguir entre *legibilidad tipográfica* (*legibily* en inglés), que estudia la percepción visual del texto (dimensión de la letra, contraste de fondo y forma), de la *legibilidad lingüística* (*readability*), que trata de aspectos estrictamente verbales, como la selección léxica o la longitud de la frase.

Este autor se remonta a investigaciones realizadas en Estados Unidos en los años veinte y treinta en las que se contrastan textos más legibles, más fáciles, simples o que se entienden más rápidamente frente a otros textos menos legibles, que requieren más tiempo, atención y esfuerzo por parte del lector. Estos estudios llegaron a la conclusión de que existen rasgos lingüísticos objetivos y mensurables que tienen que ver con el grado de legibilidad de un texto. Quedan recogidos en este cuadro aportado por el propio autor (*ibíd.*):

LEGIBILIDAD ALTA	LEGIBILIDAD BAJA
<ul style="list-style-type: none"> • Palabras cortas y básicas • Frases cortas • Lenguaje concreto • Estructuras que favorecen la anticipación • Presencia de repeticiones • Presencia de marcadores textuales • Situación lógica del verbo • Variación tipográfica: cifras, negrita, cursiva 	<ul style="list-style-type: none"> • Palabras largas y complejas • Frases más largas • Lenguaje abstracto • Subordinadas e incisos demasiado largos • Enumeraciones excesivas • Poner palabras importantes al final • Monotonía

Concluye D. Cassany diciendo que “Según esto, un escrito de oraciones breves, palabras corrientes, tema concreto, etc., no presenta tantas dificultades como otro de frases largas y complicadas, incisos, poca redundancia, terminología poco frecuente y contenido abstracto” (*ibíd.*).

Los tres primeros rasgos de legibilidad alta, por ejemplo, ¿no nos recuerdan a características de los haikus? Por eso, cuando en una traducción de haiku aparecen palabras poco usuales el grado de legibilidad lingüística (siguiendo la terminología empleada por D. Cassany) disminuye notablemente, aumentando su opacidad. Veamos este haiku de Kyoroku traducido por A. Cabezas (2007: 53)

(56)

*Junto a las deutzias
un caballo roano.
Amanecer.*

De las ocho palabras de este haiku (cuatro, si nos quedamos con sustantivos y adjetivos) dos de ellas son muy poco frecuentes, es decir, la mitad. El término “Roano”³⁷ posiblemente sea conocido por los entendidos en caballos y está presente en el diccionario, no así “deutzias”, que no aparece y que en la traducción ni siquiera merece cursiva o una nota a pie de página.

En efecto, “deutzia” es el término científico para denominar unos arbustos de los cuales salen unas flores. Esta planta, según Wikipedia³⁸, “es nativa del este y centro de Asia (desde el Himalaya este a Japón y Filipinas), América Central y también de Europa”.

Parece oportuno mencionar lo expresado por F. Rodríguez-Izquierdo en un foro³⁹ de la revista electrónica *El Rincón del Haiku*, donde, hablando de traducción de haikus, manifiesta: “Otra cosa que no me gusta es cuando en aras de la fidelidad al texto original se buscan nombres de plantas bastante desconocidos en español, que posiblemente desconcierten al lector”.

En un texto tan breve como el haiku, el uso de palabras poco frecuentes dificulta enormemente la comprensibilidad y disminuye de forma notable el grado de transparencia. Si el traductor no aporta ningún tipo de aclaración, su lectura demanda un considerable esfuerzo por parte del lector. En este sentido, M^a A. Penas Ibáñez (2009: 121) distingue en un texto entre *eficacia* y *efectividad*. La eficacia tiene que ver con el grado de esfuerzo empleado por los participantes en el uso comunicativo de dicho texto, mientras que la efectividad hace referencia a la creación o no de las condiciones más favorables para que el productor del texto pueda alcanzar la meta comunicativa que se había propuesto. En el caso de la traducción que estamos comentando podría decirse, entonces, que tanto el nivel de eficacia como el de efectividad no son apropiados.

³⁷ *DRAE*²²: *roano*, -*na*: Dicho de un caballo o de una yegua: De pelo mezclado de blanco, gris y bayo.

bayo, -*ya*: Dicho especialmente de un caballo y de su pelo: De color blanco amarillento.

³⁸ <<https://es.wikipedia.org/wiki/Deutzia>> [Consultado el 28/11/2014]

³⁹ <<http://www.elrincondelhaiku.org/foros/viewtopic.php?t=25501&sid=0a806712fde0222481fcc6d914a88429>> [Consultado el 12/11/2014]

Existen diferentes instrumentos, como fórmulas y escalas, para valorar la legibilidad y la comprensibilidad de un texto, especialmente los materiales destinados a la información y formación de los ciudadanos. Por ejemplo, para analizar el grado de complejidad del vocabulario algunos especialistas remiten a la herramienta *Grammatik* del programa *WordPerfect 9.0*; el diccionario acoplado a dicha herramienta contiene el repertorio de las palabras de uso más común, por lo que cualquier palabra que no esté incluida en él podría considerarse difícil y, por tanto, disminuir el nivel de comprensibilidad.

Hay autores, como, por ejemplo, I. B. Barrio-Cantalejo y M. Melguizo (2008), que dentro de la legibilidad lingüística establecen dos subtipos: la *legibilidad gramatical* –relacionada con la estructura y la construcción gramatical del texto– y la *legibilidad léxica* –relacionada con la complejidad del significado de las palabras–.

Además, otros autores, como F. Alliende (1994), diferencian dos perspectivas dentro de la legibilidad lingüística: la *legibilidad lingüística gramatical* –si analiza la construcción de un mensaje: tamaño de las palabras, frases, construcciones gramaticales, etc.– y la *legibilidad lingüística semántica* –si analiza, más bien, los aspectos semánticos del texto–.

Por otra parte, algunos estudiosos de la comunicación médica utilizan la expresión *comprensibilidad formal* como equivalente de *legibilidad* a la hora de evaluar las características tipográficas, estructurales o de contenido del texto que favorecen o dificultan la comunicación en su campo. Así, J.M. Rumbo y otros (2005) manifiestan que “Existen dos procedimientos básicos que determinan el nivel de comprensibilidad formal o legibilidad de un texto [...]”. Y añaden:

Establecer la legibilidad de un documento es una tarea complicada, fundamentalmente, por los diversos factores que intervienen en la comprensibilidad formal del texto, por ejemplo, la dificultad de las palabras utilizadas, el grado de simplicidad de las frases, la idiosincrasia del lector, las características del texto y las imágenes y dibujos que ilustran el contenido.

Cabe señalar una nueva distinción. Entre los especialistas en tipografía se diferencia entre *legibilidad* y *lecturabilidad*. El primer término corresponde, claro está, a la cualidad de ser fácil de leer, pero con una precisión: se habla de esta propiedad cuando los caracteres son claros y la palabra se hace descifrable, reconocible. Se puede observar, por ejemplo, que en algunas tipografías no es difícil confundir la *b* con la *h* en cuerpos pequeños. Véase *b = h* (tipo *garamond italic*). En este caso, por tanto, se hablaría de ilegibilidad. La lecturabilidad, por otra parte, también se refiere a la facilidad de ser leído, pero en el desarrollo tipográfico. Es decir, si una publicación puede ser leída durante varios minutos sin interrupción o dificultad, sin cansancio visual, puede hablarse de que se utiliza una tipografía con buena lecturabilidad.

José Martínez de Sousa (2005: 42), por su parte, diferencia entre *legibilidad* y *comprensibilidad*. Por *legibilidad* entiende “la cualidad de un texto de ser fácilmente leído desde un punto de vista mecánico o tipográfico, es decir, cuando está escrito con claridad”. Y añade que la legibilidad “se juzga por las características externas de la publicación: clase de papel, tinta de impresión, tamaño, tipo y cuerpo de letra, longitud de la línea, espaciado entre líneas (interlineado), tamaño de las ilustraciones, etcétera (es decir, la forma, no el fondo)”.

Con respecto al término *comprensibilidad*, aclara que se “refiere a la facilidad de comprensión e interpretación de un texto relacionado con el estilo y el argumento (es decir, con el fondo del mensaje). Afecta, pues, a factores personales de índole espiritual (nivel cultural e intelectual, personalidad, actitud, etcétera) y está en función de las características estructurales y de contenido del texto: interés humano, dificultad, diversidad, densidad, longitud de las frases, elección de las palabras, etcétera” (2005: 45).

Ha de mencionarse que, dependiendo de los autores, existen otros términos que se utilizan como sinónimos de *comprensibilidad*, tales como *lecturabilidad*, *leibilidad* o *inteligibilidad*.

M^a Blanca Mayor Serrano (2012: 286), especialista en divulgación y comunicación médico-sanitaria, atribuye la falta de comprensibilidad de un texto (en ese caso relacionado con el campo médico) “al empleo de frases excesivamente largas, al mal uso de la puntuación, al abuso de términos especializados, al estilo farragoso o a la falta de rigor en el empleo del lenguaje médico”. Y añade un factor más: la adecuación de la macroestructura del texto. Para definir este término cita a R. Gläser, para quien la macroestructura es

[...] un modelo de composición convencional constituido por una disposición jerárquica, si bien hasta cierto punto flexible, y linear de unidades textuales, las cuales son invariables en cuanto a su contenido y función. Las unidades textuales guían la elaboración lógica y lingüística del tópico [...], formando de este modo el esqueleto estructural de la clase de texto especializada. Así, un correcto “esqueleto estructural” permite esclarecer la intención del autor del texto, facilitarle al destinatario la recepción de la información transmitida en él, y, por tanto, garantizar el éxito de la comunicación (*apud* Mayor Serrano, 2012: 296).

Esta misma autora (*ibíd.*) señala que la macroestructura de los textos difiere según el propósito de la comunicación, el tipo de destinatarios, el medio y el formato utilizado. Y pone como ejemplo la introducción de una guía de salud, cuyo contenido debería seguir la siguiente secuencia: quién la redacta, qué tema, idea o concepto se va a abordar, cuál es el propósito de la guía y a quién va dirigida.

Hemos señalado más arriba que uno de los factores que pueden influir en la falta de comprensibilidad de un texto es la mala puntuación. Es innegable que en español la puntuación desempeña un papel muy importante y sabemos que, dependiendo de ésta, el significado puede variar sustancialmente. Para mostrarlo recogemos este ilustrativo ejemplo de D. Cassany (2004: 175), tomado de un rótulo que aparecía en los autobuses de Barcelona en los años sesenta: “Exhiba abono, o pase antes de que se lo exijan”, lo cual eximía de pagar tíquet si se subía con rapidez (porque debiera ser “Exhiba abono o pase, antes de que se lo exijan”).

Contrariamente a lo señalado para el español, el alcance de la puntuación en japonés es muy limitado. Baste decir que el japonés tradicional no tiene signos de puntuación y que es sólo en el último siglo cuando se han ido adoptando algunos signos de puntuación de las lenguas occidentales y se han creado otros.

Está claro, pues, que este aspecto no afecta tanto a la comprensibilidad de un texto escrito en japonés como de uno escrito en español. Sin embargo, existen otras particularidades de la lengua japonesa que habría que tener en cuenta a la hora de considerar la comprensibilidad. Así, relacionado con el grado de dificultad del vocabulario, en el idioma japonés adquiere un valor específico el uso de ideogramas.

Como ya se ha mencionado, el japonés posee miles de *kanjis*, muchos de ellos conocidos sólo por eruditos. Puede decirse que, como media, un adulto puede utilizar unos tres mil en su vida cotidiana. Como ya se ha dicho, existe un listado elaborado por el Ministerio de Educación con los *kanjis* de uso común y que son de estudio obligatorio en el sistema educativo. La última lista data de 2010 y consta de dos mil ciento treinta y seis ideogramas. Es necesario señalar que unos ideogramas se corresponden con otras tantas palabras y otros se combinan entre sí para formar palabras.

Si en un texto se utiliza un *kanji* que no está recogido en dicha lista, aparece anotado cómo se pronuncia. Puede darse el caso de que un lector japonés se encuentre con una palabra cuya pronunciación (“lectura”, se dice en japonés) desconoce. Quizás sabe el significado, pero no cómo se lee, cómo se dice la palabra –podría compararse este hecho con el significado de las señales de tráfico. Por ejemplo, un español que conoce la señal de “prohibido aparcar” puede identificar el significado de esa señal cuando la ve en Francia, aun cuando no sepa cómo se dice eso mismo en francés–. Este saber el significado de un *kanji* pero no su “lectura” sucede también entre el japonés y el chino, pues como sabemos el origen de los *kanjis* es chino.

Sirva como anécdota de lo anterior, lo narrado en un libro de J. Dougill (2012) sobre la historia de los cristianos ocultos en Japón, donde se relata el primer encuentro de japoneses con occidentales. Varios portugueses, acompañados por un grupo de chinos, llegaron en 1543 a Tanegashima, una pequeña isla del sur de Japón. Y se cuenta la anécdota de que, aunque no tenían un idioma común, pudieron comunicarse escribiendo caracteres chinos en la arena de la playa.

En la actualidad, en Japón también puede ocurrir con los ideogramas que se sepa el significado y la pronunciación de una palabra, pero no cómo se escribe. Esto cada día es más frecuente debido a que se escribe poco a mano, ya que se utilizan los ordenadores y dispositivos móviles, y con ellos lo que se introduce es la “lectura” del *kanji*.

Los términos *inteligibilidad* y *comprensibilidad* son también utilizados en el campo de la investigación y enseñanza de lenguas extranjeras. En este ámbito, se utiliza *inteligibilidad* para referirse a la cantidad de muestra oral que un oyente es capaz de entender; normalmente se calcula por la proporción de palabras que puede transcribir correctamente. Como se ve, se centra en el reconocimiento de palabras y estructuras, no de sus significados (Derwing y Munro, 2009: 479).

La *comprensibilidad* se refiere a la percepción sobre el grado de dificultad que tiene una muestra para ser entendida, esto es, para reconocer significados (Derwing, 2008: 185). Se tienen en cuenta aspectos tales como la pronunciación, la gramática, el vocabulario, la fluidez y los aspectos discursivos (estructuración, cohesión, coherencia, profundidad y adecuación). Se mide a través de juicios otorgados por jueces evaluadores mediante el uso de escalas de niveles, que emplean una graduación numérica con descriptores (por ejemplo, 1: extremadamente fácil de entender; 9: extremadamente difícil de entender).

La comprensibilidad está estrechamente vinculada con el grado de esfuerzo y el tiempo que invierte el interlocutor para procesar el contenido del mensaje (Munro y Derwing, 1995).

2.3.4 Significado conceptual y significado procedimental

Para explicar cómo se produce la comunicación verbal se han desarrollado diferentes teorías, entre las cuales *el modelo del código* posiblemente sea la más conocida; en él la comunicación humana se concibe como un proceso de codificación y decodificación. Como es sabido –y explicado de forma muy breve –, los elementos de este modelo son: emisor, receptor, mensaje, código y canal. El emisor codifica un mensaje en forma de señal y lo transmite a través del canal. Cuando el mensaje llega al receptor, tiene que ser decodificado por éste. Si emisor y receptor comparten el mismo código y no hay interferencias en el canal, la comunicación será satisfactoria.

En las últimas décadas, sin embargo, se han presentado muchas objeciones a este modelo, pues parece claro que la comunicación es algo más que codificar y decodificar señales lingüísticas y que el papel de las inferencias ocupa un lugar destacado, al movilizar significado implícito, como sobrentendidos, presuposiciones, malentendidos, lecturas preferidas, etc.

Uno de los nuevos caminos que se han abierto en la interpretación de la comunicación es el que han desarrollado Dan Sperber y Deirdre Wilson, en su *teoría de la relevancia*, presentada como modelo cognitivo de la comunicación humana. En palabras de Estrella Montolío (1998: 93) esta teoría es “un modelo pragmático que se propone explicar cómo interpretamos los hablantes los enunciados, apoyándose en una hipótesis de carácter cognitivo acerca de cómo los seres humanos procesamos la información lingüística”.

Manuel Leonetti y M^a Victoria Escandell Vidal (2004) constatan que en muchas ocasiones el avance de una disciplina incide en el avance de otra que se encuentra próxima. Y esto es lo que ha sucedido en los últimos años con la Semántica: que se ha visto favorecida con el desarrollo de la Pragmática. Estos autores analizan la influencia que la *teoría de la relevancia* ha tenido sobre la teoría semántica, y particularmente la diferenciación entre contenidos conceptuales y contenidos procedimentales expuesta por Diana Blakemore (1987).

Así, afirman que

La distinción *conceptual/procedimental* es una forma de tratar la contribución de las unidades lingüísticas a la interpretación de los enunciados en los que estas aparecen. En su origen está la constatación de que no todos los elementos lingüísticos contribuyen del mismo modo al proceso interpretativo: algunos lo hacen aportando representaciones conceptuales, y otros, por el contrario, lo hacen especificando la manera en que tales representaciones deben combinarse, entre sí y con la información contextual, para obtener la interpretación del enunciado, es decir, imponiendo restricciones sobre la fase inferencial de la interpretación. Decimos, por lo tanto, que ciertas unidades codifican *conceptos* y otras codifican *instrucciones de procesamiento*. Cualquier sustantivo, adjetivo o verbo nos proporciona un buen ejemplo de codificación conceptual; se consideran procedimentales, por su parte, los marcadores del discurso, las marcas de modalidad oracional, las partículas citativas y evidenciales, la entonación, los tiempos y modos verbales, los determinantes y pronombres definidos, los adverbios deícticos y focalizadores, y los mecanismos sintácticos que determinan la estructura informativa (por ejemplo, los que rigen la asignación del foco). (Leonetti y Escandell Vidal, 2004: 1)

Posiblemente sean los marcadores del discurso, como codificadores de instrucciones lingüísticas, los que por parte de los estudiosos han suscitado mayor atención. Por nuestra parte, por ejemplo, motivó el hacer una tesina sobre los marcadores discursivos en la prosa periodística de Francisco Umbral.

Desde esta perspectiva, el funcionamiento de marcadores como *de modo que* o *por lo tanto* se podría interpretar de la siguiente manera:

[...] ayudan a seleccionar la información contextual necesaria para obtener una interpretación óptimamente relevante del enunciado. Así por ejemplo, el conector *de modo que* codifica una instrucción parafraseable como “Tome la oración que sigue como una conclusión obtenida

a partir de un supuesto anterior, explícito o no”. (Escandell Vidal y Leonetti 2000: 365)

Otro aspecto interesante, y estrechamente relacionado con lo anterior, es cómo se concibe el contenido explícito y el contenido implícito de un enunciado en la *teoría de la relevancia*. Tradicionalmente se ha entendido el contenido explícito como el de los supuestos descodificados, mientras que el contenido implícito sería el de los supuestos inferidos. Sin embargo, D. Sperber y D. Wilson (1994) se desmarcan de esta manera convencional de entenderlos y afirman “que ningún supuesto es simplemente descodificado y que la recuperación de cualquier supuesto requiere un elemento de inferencia” (*ibíd.*, 227).

Así, frente a las implicaturas (supuestos comunicados implícitamente) las explicaturas (supuestos comunicados explícitamente) quedan definidas como “una combinación de rasgos conceptuales lingüísticamente codificados y contextualmente inferidos”. Añaden que

Cuanto menor sea la contribución relativa de los rasgos conceptuales más explícita será la explicatura, y viceversa. La explicitud, así entendida, es a la vez clasificatoria y comparativa: un supuesto comunicado es o bien una explicatura o bien una implicatura, pero una explicatura es explícita en mayor o menor grado (*ibíd.*, 226).

Asimismo, M. Leonetti y M^a V. Escandell Vidal (2012: 5) hacen hincapié en el papel de las inferencias y justifican teóricamente la existencia de contenidos procedimentales por el supuesto de que el significado codificado en el sistema lingüístico determina sólo en cierta medida la interpretación total de los enunciados; lo que implica que la interpretación, tanto de las explicaturas como de las implicaturas, se obtiene siempre por vía inferencial y es fuertemente dependiente del contexto. Esto, a su vez, “hace que sea previsible que una parte del significado codificado tenga como función la de orientar, restringir y hacer menos costosa la omnipresente inferencia pragmática” (*ibíd.*).

2.3.4.1 Características del significado conceptual y procedimental

A continuación mencionaremos algunos rasgos relevantes que caracterizan el significado conceptual y el significado procedimental:

1. Rigidez del significado procedimental frente a la flexibilidad del significado conceptual.

M. Leonetti y M^a V. Escandel Vidal (2004: 5) explican la maleabilidad del significado conceptual en relación con el contexto, como una de las características que posibilitan que el lenguaje se adapte al entorno.

La definen de la siguiente manera:

[...] consiste en la posibilidad de ajustar los conceptos, es decir, hacerlos más restringidos, más específicos, o bien más laxos, más abarcadores, en función de los factores contextuales. Esta es, de hecho, una de las propiedades que hacen que el lenguaje sea un instrumento adaptable al entorno. Las representaciones mentales son siempre más ricas, detalladas y matizadas de lo que el léxico de cualquier lengua es capaz de reflejar, y es lógico que sea así, por razones de economía. Puesto que hay más conceptos en la mente que palabras en el léxico (Sperber y Wilson 1998), la fórmula para que una única palabra pueda ser capaz de comunicar una amplia variedad de conceptos relacionados depende de su capacidad de ajustarse y plegarse a las exigencias contextuales. La flexibilidad del significado es, en consecuencia, la condición previa que se debe cumplir para poder tener un léxico comunicativamente eficaz y de tamaño abarcable.

Por el contrario, de la semántica procedimental no sólo se destaca su rigidez, sino que ésta es propuesta como la propiedad esencial del significado procedimental (Leonetti y Escandel Vidal, 2011: 1).

De esta manera, se dice que

[...] la semántica procedimental es rígida, monolítica e indeformable. Esto significa que no sufre manipulaciones que conduzcan a estrechar o extender sus contenidos

según el contexto; lo que sucede es más bien todo lo contrario: es precisamente la dureza de lo procedimental uno de los factores que obligan a reajustar los contenidos conceptuales. Buenos ejemplos de la rigidez procedimental son el artículo definido y los marcadores discursivos. (Leonetti y Escandel Vidal, 2004: 5-6)

Se observa claramente cómo en relación al contexto el comportamiento de estos dos tipos de contenidos semánticos es muy diferente. Si el contenido conceptual se pliega a las condiciones impuestas por el contexto, sucede lo contrario con el procedimental, es decir, es este último contenido el que impone sus condiciones al contexto.

M. Leonetti y M^a V. Escandel Vidal (2011) llegan a una conclusión clara: no es extraño que las instrucciones de procesamiento sean rígidas mientras que el contenido léxico es flexible, ya que sería difícil construir interpretaciones si ambos significados fueran igualmente adaptables, por lo que resulta necesaria una ley compensatoria entre ambos.

Ahora bien, como puede haber conflictos relacionados con el significado procedimental –tanto en lo referente al contexto, al significado conceptual o al significado procedimental, como vamos a ver–, estos autores analizan diferentes casos en los que destacan que siempre son las instrucciones las que deben ser satisfechas (*ibíd.*):

a) Conflicto entre significado procedimental y contexto. Este caso se resuelve añadiendo inferencialmente nuevos supuestos *ad hoc*.

El ejemplo que lo ilustra es el siguiente cartel leído por una persona que pasa por una casa por primera vez: *Cuidado con el perro* (Escandel Vidal y Leonetti, 2000: 367-368).

El uso del artículo definido presupone que el oyente puede identificar el referente, aunque en el caso que nos ocupa es evidente que no es así, pues la persona que pasa por allí no tiene conocimiento de dicho perro. Por tanto, por un

proceso de acomodación⁴⁰, la instrucción contenida en el artículo definido obliga a añadir nueva información al contexto, esto es, a asumir la existencia de un perro. Estos autores explican cómo las instrucciones procedimentales imponen a toda costa sus exigencias:

Instructions encoded by functional categories have to be satisfied at any cost and cannot experience any sort of modification. Rather, they impose modifications on contextual assumptions (such as adding, re-locating). [...]. The rigidity of processing instructions ensures that the right assumption will be either activated or built *ad hoc* to yield to their demands. This supports our view that procedural meaning cannot be adjusted to comply with the requirements of contextual assumptions. (Escandel Vidal y Leonetti, 2011: 9)

b) Conflicto entre significado procedimental y significado conceptual. La solución a este conflicto consiste en que el elemento procedimental fuerza la interpretación de las características léxicas para satisfacer las exigencias procedimentales codificadas.

Para ilustrar este supuesto se acude a un ejemplo del inglés, donde la forma verbal *be + -ing* contiene información procedimental que debe interpretarse como una acción incompleta en progreso en un momento determinado, por lo que en principio no se emplearía con predicados de estado, dada la incompatibilidad de sus características. Sin embargo, pueden encontrarse construcciones como la siguiente, con un aparente choque entre lo gramatical y lo léxico: *John is being silly*, donde se combina la forma continua (*be + -ing*) con un predicado de estado (*silly*). Este choque se resuelve reinterpretando este predicado estativo como una acción en progreso, es decir, que ‘John está actuando como una persona tonta en una situación particular’. De nuevo son las instrucciones procedimentales las que se cumplen.

⁴⁰ Se entiende por *acomodación* el mecanismo por el que un interlocutor, por el buen funcionamiento de la comunicación y siempre dentro de unos límites, se verá en la necesidad asumir una determinada información que, aun no formando parte del conocimiento compartido, el emisor da por conocida.

Así lo exponen los autores:

What is significant here is *a)* that the aspectual mismatch does not give rise to strict, bare ungrammaticality, *b)* that the only possibility is to reinterpret the stative lexical predicate as dynamic, *c)* that the reinterpretation of *be + -ing* as stative is completely excluded, and *d)* that this process is common and systematic for stative predicates under the scope of the progressive (*ibíd.*, 11).

c) Conflicto entre dos términos procedimentales. Puesto que las instrucciones codificadas en ambos términos deben cumplirse, la solución consiste en añadir más niveles de supuestos conceptuales para que de esta forma cada término procedimental posea su propio alcance.

En el siguiente ejemplo, puede observarse la incompatibilidad existente en la doble modificación adverbial deíctica (los autores explican que los deícticos son procedimentales, ya que codifican instrucciones para la construcción inferencial de contenido explícito, y lo hacen señalando hacia la identificación de periodos de tiempo concretos; en el ejemplo, dos periodos diferentes): *Ahora Juan viene mañana*.

Si sólo puede darse un adverbio deíctico para cada situación y también debe mantenerse el hecho de la rigidez del contenido procedimental, la conclusión es que las instrucciones de estos dos términos procedimentales tienen que satisfacerse a la vez. Y para ello la interpretación es que los adverbios no modifican la misma acción: [Ahora (alguien dice que)] Juan viene mañana.

2. El significado conceptual está vinculado con el conocimiento enciclopédico y con los contenidos representacionales, no así el significado procedimental.

M. Leonetti y M^a V. Escandel Vidal (2004) recuerdan que diferenciar entre conocimiento del significado y conocimiento del mundo es un problema central para cualquier teoría semántica. Esta dificultad puede observarse en la definición de las entradas léxicas; “por ejemplo, cuando en la descripción del léxico

taxonómico se postulan rasgos del tipo de [mamífero] o [metal precioso] como componentes semánticos de *ballena* u *oro*” (*ibíd.*, 4), no es fácil determinar lo que es conocimiento puramente lingüístico de lo que es conocimiento del mundo. Sin embargo, en las expresiones procedimentales no se produce esta “contaminación” enciclopédica del significado, ya que carecen de contenido representacional.

No obstante, referente al estrecho vínculo entre términos conceptuales y conocimiento enciclopédico, los autores precisan que al menos hay dos tipos de rasgos del contenido conceptual que son netamente lingüísticos: “1) los rasgos categoriales y los que son relevantes para la sintaxis como animado, contable o estado; y 2) los que derivan de la particular organización que cada lengua impone a ciertos sectores de la realidad, como en el clásico problema de los términos básicos de color” (*ibíd.*).

Concluyen diciendo que, puesto que no está vinculada a contenidos representacionales ni al conocimiento enciclopédico:

La semántica procedimental es la semántica lingüística en estado puro. Quizá sea por esto por lo que las manifestaciones más claras de la variación paramétrica en semántica están ligadas a las expresiones procedimentales, y en consecuencia a las categorías funcionales: basta con pensar en las diferentes lenguas con o sin artículo, entre sistemas de flexión de Tiempo y Aspecto más o menos ricos, o entre sistemas de marcas gramaticales de la estructura informativa (*ibíd.*).

Nos gustaría detenernos en el problema de los términos referidos al color, ya que en japonés posee una singularidad. Cuando, por ejemplo, un hispanohablante aprende los colores en japonés, parece no haber ninguna diferencia sustancial con el español; hasta que oye “la voz del semáforo” decir que va a ponerse... azul (青, *ao*). En clase habrá aprendido que *azul* se dice *ao* y que *verde* se dice *midori*. Pero tendrá que modificar lo que creía bien aprendido. Y es que la palabra *ao* puede significar ‘azul’ o ‘verde’. Parece que antiguamente sólo existía este vocablo para

los dos colores y que posteriormente se introdujo un nuevo término para designar el color verde (緑, *midori*). Sin embargo, la palabra *ao* se ha seguido utilizando tanto para ‘azul’ como para algunas entidades verdes, como el semáforo ya mencionado o, por poner otro ejemplo, para referirse a lo que para nosotros sería una manzana verde o fruta verde con el sentido de ‘no madura’.

Puede observarse esta ambivalencia también en los haikus. Veamos algunos traducidos por S. Ota y E. Gallego:

Como en el primer caso, con el significado de ‘azul’:

(57)

ちるさくら海あおければ海へちる
Chiru sakura umi aokereba umi e chiru
Takaya Sooshuu

*Flor de cerezo;
siendo la mar azul
a la mar vuela*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013: 61)

Como en el segundo caso, con el significado de ‘verde’, bien en la categoría gramatical de adjetivo:

(58)

青田貫く一本の道月照らす
Aota tsuranuku ippon no michi tsuki terasu
Usuda Aroo

*Verde arrozal.
Un sendero lo cruza
alumbrando la luna.*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013: 100)

Bien en la categoría gramatical de verbo:

(59)

百姓の血筋の吾に麦責む

Hyakushoo no chisuji no ware ni mugi aomu

Takano Sujuu

Tengo sangre de labrador.

Reverdece mi trigo.

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013: 68)

3. Significado y condiciones de verdad.

El significado conceptual es básicamente veritativo-condicional mientras que el procedimental lo es sólo en ciertas ocasiones. Sería el caso de los pronombres personales, que codifican instrucciones y al mismo tiempo contribuyen a las condiciones de verdad de la proposición en la que aparecen.

4. Existe una fuerte conexión, aunque no equivalencia, entre la noción sintáctica categoría léxica/categoría funcional y la noción semántica contenido conceptual/contenido procedimental.

Si tradicionalmente se ha diferenciado entre significado léxico y significado gramatical, en los últimos años se han desarrollados nuevos estudios que distinguen entre categorías léxicas y categorías funcionales (el modelo de principios y parámetros, dentro de la sintaxis generativa chomskiana) y entre contenidos conceptuales y contenidos procedimentales (como estamos viendo, en la *teoría de la relevancia* de D. Sperber y D. Wilson).

Seguimos a M^a V. Escandel Vidal y M. Leonetti (2000) para analizar este aspecto:

a) Categorías léxicas y categorías funcionales. Dentro de las categorías léxicas estarían las llamadas clases mayores de palabras, esto es, verbos, nombres, adjetivos y adverbios, que forman inventarios abiertos y tienen contenido

descriptivo. Las categorías funcionales, por su parte, “constituyen paradigmas cerrados, son de combinatoria muy restringida, y, en general, débiles o dependientes desde el punto de vista fonológico o morfológico, y además carecen de contenido descriptivo”; asimismo, “contribuyen significativamente a la interpretación de las categoría léxicas que toman como complementos” (*ibíd.*, 364).

Las categorías funcionales serían: flexión (diferentes características asociadas a las categorías verbales de tiempo, modo y concordancia); complementador (rasgos de subordinación y de modalidad oracional); y determinante (que “es la categoría que satura las construcciones nominales y decide su referencia, indicando qué entidades, de las pertenecientes al conjunto denotado por la proyección del nombre, deben tomarse en consideración al interpretar la secuencia” (*ibíd.*).

b) Contenido conceptual y contenido procedimental. El significado conceptual, como es evidente, está formado por conceptos, que poseen propiedades lógicas (pueden mantener relaciones de implicación, contradicción, etc.) y veritativo-condicionales (pueden describir o caracterizar estados de cosas). El significado procedimental, como ya se ha dicho, no se compone de conceptos, sino de instrucciones sobre cómo tratarlos. Pertenecerían a este tipo de contenido los conectores, los tiempos y modos verbales, la entonación, las marcas de modalidad, las partículas citativas y evidenciales, los determinantes y pronombres definidos, los adverbios deícticos y focalizadores, y los mecanismos sintácticos que determinan la estructura informativa.

M^a V. Escandel Vidal y M. Leonetti aclaran que:

Desde un punto de vista intuitivo, parecería lógico pensar que las categorías léxicas están asociadas necesariamente a contenidos conceptuales, mientras que la codificación procedimental está restringida a las categorías funcionales. Sin embargo, [...] no hay una relación sistemática entre categorías léxicas y significado conceptual: algunos elementos léxicos, como los adverbios focalizadores (*solo*,

incluso) o los conectores, transmiten contenidos procedimentales (*ibíd.*, 366).

Sin embargo, sí “existe una conexión sistemática entre la noción sintáctica de *categoría funcional* y la noción semántica de *contenido procedimental*” (*ibíd.*, 377).

Por tanto, lo que proponen estos autores es que la semántica de las categorías funcionales es de tipo procedimental, pues “aunque no todos los elementos procedimentales son funcionales, sí es cierto que todos los elementos funcionales son procedimentales”. Y añaden que “las categorías funcionales son esencialmente conjuntos de instrucciones que activan procesos de tipo computacional, tanto en la sintaxis como en los niveles interpretativos” (*ibíd.*, 367-368).

5. Las inferencias activadas por un término conceptual o uno procedimental son de diferente tipo.

Mientras que las inferencias relacionadas con un término procedimental están restringidas por las instrucciones específicas codificadas en dicho término, no sucede lo mismo con las activadas por el término conceptual. Estas últimas provienen de la acción de principios generales y de la interacción de los rasgos conceptuales con la información contextual y aunque, claro está, pueden afectar a la orientación argumentativa, no implica que las inferencias se deban a instrucciones codificadas como parte del significado (Leonetti y Escandel Vidal 2012: 9).

2.3.4.2 La puntuación desde la semántica procedimental

En otro orden de cosas, es interesante la aportación que hace Carolina Figueras (1999) al analizar la puntuación desde la semántica procedimental, quien explica de la siguiente manera la función de los signos de puntuación:

[...] codifican información procedimental que dirige el proceso de recuperación del contenido explícitamente transmitido por el texto (las explicaturas en el modelo relevantista). Los signos de puntuación contribuyen a fijar la forma proposicional de cada uno de los enunciados del texto y minimizar el esfuerzo de procesamiento del lector, optimizando, de este modo, la relevancia global del texto (*ibíd.*, 2).

Señala esta autora que la puntuación es un mecanismo más de organización del texto y cómo la elección por parte del emisor de los signos de puntuación determina la manera en la que pretende que el texto se interprete, puesto que cada uno de los signos lleva asociada una instrucción de procesamiento.

Distingue dos grupos dentro de los signos de puntuación:

1. Signos mediante los cuales el emisor organiza la información del texto, subdivididos en:

a) Nivel microestructural del texto: coma (delimita sintagmas), dos puntos (delimitan enunciados textuales), punto y coma (delimita cláusulas textuales), punto y seguido (delimita enunciados textuales).

b) Nivel macroestructural del texto: el punto y aparte (delimita párrafos), el punto y seguido (delimita el texto).

2. Signos con otras funciones:

a) Introducción de un segundo discurso: raya, paréntesis y comillas.

b) Marcadores de modalidad: signos de exclamación, signos de interrogación y puntos suspensivos.

Es de todos sabido que distintas maneras de puntuación pueden resultar en otras tantas interpretaciones. Como ejemplo, C. Figueras (2014: 142) recoge el famoso texto del testamento que Facundo Fonseca entregó a su amigo notario, el cual, según se utilicen los signos de puntuación, puede tener como beneficiario de la herencia a diferentes personas:

Yo dejo mis bienes a mi hijo no a mi sobrino tampoco
nunca se pagará la cuenta del sastre no dejo mis bienes a
mi esposa no a mi cuñado. Que mis deseos sean lo que
dispongas tu amigo Facundo Fonseca.

Así, las distintas puntuaciones y consiguientes interpretaciones:

Versión del hijo:

Yo dejo mis bienes a mi hijo; no a mi sobrino. Tampoco
nunca se pagará la cuenta del sastre. No dejo mis bienes a
mi esposa; no a mi cuñado. Que mis deseos sean lo que
dispongas. Tu amigo, Facundo Fonseca.

Versión del sobrino:

Yo dejo mis bienes: ¿a mi hijo? No. A mi sobrino.
Tampoco nunca se pagará la cuenta del sastre. No dejo
mis bienes a mi esposa; no a mi cuñado. Que mis deseos
sean lo que dispongas. Tu amigo, Facundo Fonseca.

Versión del sastre:

Yo dejo mis bienes: ¿a mi hijo? No. ¿A mi sobrino?
Tampoco. ¡Nunca! Se pagará la cuenta del sastre. No dejo
mis bienes a mi esposa; no a mi cuñado. Que mis deseos
sean lo que dispongas. Tu amigo, Facundo Fonseca.

Versión de la esposa:

Yo dejo mis bienes: ¿a mi hijo? No. ¿A mi sobrino?
Tampoco. Nunca se pagará la cuenta del sastre, no. Dejo
mis bienes a mi esposa; no a mi cuñado. Que mis deseos
sean lo que dispongas. Tu amigo, Facundo Fonseca.

Versión del cuñado:

Yo dejo mis bienes: ¿a mi hijo? No. ¿A mi sobrino?
Tampoco. Nunca se pagará la cuenta del sastre. No dejo
mis bienes a mi esposa, no. A mi cuñado. Que mis deseos
sean lo que dispongas. Tu amigo, Facundo Fonseca.

Frente a tal disparidad de voluntades en las cinco copias, el juez resolvió
leer el testamento así:

Yo dejo mis bienes: ¿a mi hijo? No. ¿A mi sobrino?
Tampoco. Nunca se pagará la cuenta del sastre. No dejo
mis bienes a mi esposa. No a mi cuñado. Que mis deseos
sean lo que dispongas tú, amigo. Facundo Fonseca.

Y el juez dispuso que todos los bienes se destinasen a caridad.

Algunas de las conclusiones que se derivan de este ejemplo son: que “los
signos de puntuación codifican instrucciones de procesamiento para construir de
modo eficiente la interpretación” y, muy relacionado con lo anterior, que
“distintas segmentaciones del texto inducen a derivar diferentes interpretaciones”
(*ibíd.*).

Queremos detenernos ahora a analizar esta cuestión de la puntuación (o, más
bien, de la no puntuación) en los haikus, especialmente en este segundo aspecto de
las diferentes segmentaciones. Ya ha quedado expuesto que el uso de los signos
de puntuación en japonés es mucho más restringido que en español y, además, que
en los haikus hay ausencia de ellos. Sin embargo, podría decirse que en estas
composiciones la función de la puntuación es realizada, en cierta medida, por las
cesuras –no por las palabras de cesura o *kireji*, a las que nos referiremos más
adelante–. Así, la interpretación de un haiku puede depender de dónde se
establezcan estas pausas de separación de los versos.

Se repite hasta la saciedad que el haiku es una composición de 17 sílabas
distribuidas en tres versos de 5-7-5. Sin embargo, habría que puntualizar. Como
sabemos, el haiku en japonés suele escribirse en una sola línea vertical, de arriba

abajo⁴¹. Recordemos, además, que este idioma se escribe sin separación entre palabras. Dicho lo cual, está claro que los supuestos tres versos no se aprecian a simple vista, como ocurre, por ejemplo, en un terceto o una soleariya. Se podría pensar que bastaría contar las sílabas (5-7-5) para saber de dónde a dónde va cada verso, pero, como V. Haya (2013: 9) afirma, incluso en el haiku clásico menos del 50% de los poemas están escritos con esta distribución silábica. Y llega a decir que habría que matizar, e incluso replantear, el tópico del metro 5-7-5 del haiku japonés (V. Haya 2007: 204).

Se necesita, por tanto, una lectura atenta para establecer las cesuras correspondientes. En unos casos será el propio significado conceptual el que se convierta en procedimental al determinar dónde establecerlas, sin posibilidad de alternancia con otras localizaciones, pero otras veces, la posibilidad de fijar las cesuras en diferentes lugares va a ser la que permita, asimismo, realizar distintas lecturas interpretativas, condicionando el significado informativo-conceptual, por lo que la localización de la cesura es la que se convierte en procedimental.

Tomemos como ejemplo las varias interpretaciones que el mismo traductor, V. Haya (2007: 48-50), realiza de un haiku de Santoka, según dónde se sitúen las cesuras⁴²:

(60)

どこでも死ねるからだで春風

Dokodemo shineru karada de harukaze

Santoka

4-7-4

Con un cuerpo

dispuesto a morir donde sea

Viento de primavera

⁴¹ La antología bilingüe *Kigo*, de las traductoras S. Ota y E. Gallego (2013) en Hiperión, presenta la versión japonesa original escrita de esta manera.

⁴² Conviene aclarar que el número de sílabas de cada verso se refiere al original, que no tiene por qué corresponder con el número de sílabas de la traducción.

Aquí el énfasis poético se pone en el estado de ánimo (dispuesto a morir). Pertenecería, en la clasificación del traductor, al haiku intimista. El autor nos habla de su muerte cercana.

4-7-4 bis

*Con viento de primavera,
el cuerpo puede morir
donde sea*

En este caso, el acento se pone en “la sensación táctil que envuelve al moribundo (el viento de primavera)”. Sería un haiku de lo sagrado. “Un viento cálido que acoge y conforta al poeta, [...] capaz de endulzarle el sabor agrio de la muerte”.

7-4-7

*No importa dónde
Morir con el cuerpo
Viento de primavera*

Y en esta traducción el peso poético está “en lo que va a morir (morir con el cuerpo)”. Y se trataría de un haiku filosófico, “haiku para hacernos pensar, que nos revela una conformidad del ser humano ante la muerte”.

Sin embargo, la propuesta de V. Haya (*ibíd.*, 50) es integradora, puesto que no se decanta por ninguna de las interpretaciones en particular:

Más que definir una única tipología para este haiku, en esta ocasión se podría hablar, como lo hacen los que paladean el buen vino, de diferentes niveles de sabores del mismo haiku: nos comienza causando una impresión que nos encoge el corazón, luego se yergue en nuestra conciencia el aspecto ejemplar del eremita desapegado de todas las cosas mundanas, y, por último, sentimos que se nos abandona al viento de primavera –no importa dónde– como si sólo fuéramos un cuerpo muerto.

Otro aspecto vinculado con lo anterior propio de los haikus y que puede relacionarse con la puntuación, son los llamados *kireji* (切れ字), literalmente, ‘palabra que corta’. Este tipo de palabra, que no tiene equivalente en español, puede aparecer en diferentes posiciones (normalmente al final del primer verso o del último verso del haiku) y no es posible emplear más de uno por haiku. Su función no es fácil de definir.

F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 139) explica que:

El *kireji* es una especie de puntuación poética que tiene el fin de señalar o poner énfasis en los estados anímicos del poeta. El estilo predominantemente nominal del haiku, [...] favoreció el uso del *kireji* para que las frases no quedaran inacabadas.

Como acabamos de decir, el *kireji* puede estar en distintas posiciones en el haiku:

a) *Kireji* en posición interior (normalmente al final del primer verso). Muchos haikus albergan en sí la comparación interna de dos imágenes yuxtapuestas, que en numerosas ocasiones pueden estar separadas por un *kireji*; el más frecuente es や (*ya*). En esta posición interior, corta el haiku en dos partes y se establece una pausa tanto rítmica como gramatical.

Su función es paradójica: separa en dos pero al mismo tiempo une, al establecer una correspondencia entre las dos imágenes. En esta pausa interior, dice F. Rodríguez-Izquierdo (*ibíd.*, 140), “se descarga la tensión existente entre los dos polos poéticos. Es el eje formal de la comparación interna. La mente se ve allí obligada a saltar entre dos conceptos.” En la traducción existen distintas soluciones: desde la no traducción (el hecho de la separación gráfica en los tres versos sería suficiente), hasta la aparición de puntos suspensivos, dos puntos, guión, coma... etc.

Ilustraremos lo expuesto con algunas traducciones donde se pueden apreciar las diversas posibilidades de puntuación –con significado *locutivo* e *ilocutivo*– y

no puntuación por las que optan, en el mismo libro, las traductoras S. Ota y E. Gallego (2013) a la hora de verter el *kireji* や (ya) al español:

Punto:

(61)

春雨や明けがた近き子守唄

Harusame ya akegata chikaki komoriuta

Muroo Saisei

Lluvia primaveral.

Está por amanecer,

canción de cuna.

(Pág. 36)

Punto y coma:

(62)

春なれや名もなき山の薄霞

Haru nare ya na mo naki yama no usugasumi

Basho

Primavera;

la montaña sin nombre

en la fina niebla.

(Pág. 37)

Dos puntos:

(63)

水仙や美人こうべをいたむらし

Suisen ya bijin koobe wo itamurashi

Buson

*El narciso:
a la mujer bonita
le dolerá la cabeza.*

(Pág. 91)

Signos de exclamación:

(64)

春愁やかなめはづれし舞扇
Shunshuu ya kaname hazureshi mai-oogi
Washitani Nanako

*¡Melancolía primaveral!
Se ha desprendido el eje
del abanico de baile.*

(Pág. 46)

Sin traducción:

(65)

こうろぎや暁近き声の張り
Koorogi ya akatsuki chikaki koe no hari
Uchida Hyakken

*El grillo anuncia
la llegada del alba.
Energía en su voz.*

(Pág. 145)

b) Otra posición frecuente del *kireji* es cerrando el haiku, donde se podría decir que le otorga un final solemne. Asimismo puede expresar un cierto énfasis en los sentimientos manifestados, aportando un significado *illocutivo*. El más utilizado es 哉 (*kana*), que también puede encontrarse en la escritura *hiragana* かな.

En la traducción, de igual forma, unas veces se omite totalmente mientras que otras se utilizan los signos de exclamación (en ocasiones, reforzados con una interjección modalizante). A diferencia del caso primero visto en a) la traducción por otros signos de puntuación es más restringida, pues aquí solo caben los puntos suspensivos.

Veamos diferentes ejemplos de este último *kireji* en traducciones de haikus de Issa realizadas por R. de la Fuente y S. Hirosaki (2011):

Signos de exclamación:

(66)

Yorokakaru tabini hiyatsuku hashira kana

Issa

Siento frío

cada vez que me apoyo.

¡Vigas de la casa!

(Pág. 91)

Signos de exclamación reforzados en la traducción al español con la palabra “maldita” para expresar enfado:

(67)

Kusakage⁴³ ni butsukusa nukasu kawasu kana

Issa

⁴³ Estos traductores transcriben siguiendo la norma del español; así, escriben *Kusague* –no *Kuskage*– como es lo más frecuente.

*En la sombra de la hierba
se queja en voz baja.
¡Maldita rana!*

(Pág. 30)

Sin traducción:

(68)

Nagaki hini kuchiake tooru karasu kana
Issa

*Día largo.
Con el pico abierto vuela
un cuervo.*

(Pág. 42)

F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 434) también presenta traducciones como signos de exclamación:

(69)

Fuji hitotsu uzumi nokoshite wakaba kana
Buson

*Sólo el monte Fuji
dejasteis por cubrir,
jóvenes hojas...*

2.3.4.3 Dificultades de las expresiones procedimentales en el aprendizaje de un idioma extranjero y en las traducciones

M^a V. Escandel Vidal, M. Leonetti y A. Ahern (2011) también plantean las dificultades que entraña el aprendizaje de expresiones procedimentales en el estudio de un idioma extranjero, más difíciles de aprender que las conceptuales; pues mientras que las representaciones conceptuales pueden concretarse en imágenes mentales, no sucede lo mismo con las procedimentales, a las que no hay acceso directo.

Parece razonable suponer que a la hora de hacer una traducción también el grado de dificultad será mayor cuando se trata de verter expresiones procedimentales a otro idioma. Este aspecto ha sido analizado por F. Alves, J. L. Gonçalves y K. S Szpak (2014), quienes realizaron una investigación en la que ocho traductores profesionales tuvieron que traducir un texto de inglés a portugués. Los resultados corroboraron su hipótesis inicial de que

los casos relacionados con codificaciones procedimentales requieren más esfuerzo de procesamiento no sólo en relación al tiempo empleado en la tarea, sino también en términos de indicadores de producto, tales como segundos por palabra y número de micro unidades de traducción por palabra (*ibíd.*, 152).

PARTE SEGUNDA

3. APLICACIÓN DEL MARCO TEÓRICO AL ANÁLISIS DE HAIKUS

CORPUS Y METODOLOGÍA

La aplicación del marco teórico al análisis de haikus se ha llevado a cabo sobre un *corpus* compuesto por doce haikus. Se ha pretendido que estos fueran representativos de la amplia producción de esta forma poética en Japón, tanto desde el punto de vista temporal como social, por lo que hay ejemplos de autores clásicos y actuales, de autores consagrados y aficionados, de adultos y niños, de hombres y mujeres.

El orden en el que se han dispuesto responde a un criterio cronológico. Cada haiku se muestra de la siguiente manera:

a) Versión original en japonés.

b) Transliteración al alfabeto latino, facilitada por los diferentes traductores profesionales, por lo que puede haber algunas variaciones. Así, en ocasiones aparece con la división en los correspondientes versos y otras no.

c) Nombre del autor, con las fechas de nacimiento y defunción, si procede y si se dispone de ellas.

d) Versión al español elaborada por traductores profesionales.

e) Nombre del traductor o traductores y referencia bibliográfica.

f) Análisis basado en las traducciones y comentarios de los traductores colaboradores, así como en la versión de los traductores profesionales. A la hora de ofrecer las traducciones, éstas se han presentado en cursiva, mientras que los comentarios se han presentado como citas, en letra redondilla.

Hemos contado con la ayuda de trece personas o informantes a los que nos referiremos como colaboradores. Doce de ellos son japoneses, con un grado de conocimiento del español entre B2 y C2, y una es hispanohablante. De los trece, cuyo rango de edad está entre los treinta y los setenta y cinco años, diez son mujeres y tres son hombres. Para mantener la privacidad de sus nombres, se hace

referencia a ellos mediante la letra “C” junto con un número: (C1), (C2), ... (C13).

A estos colaboradores, tras explicarles verbalmente en qué iba a consistir su trabajo, se les entregó lo siguiente:

a) Cuatro ejemplos de haikus traducidos al español por traductores profesionales, junto con comentarios ofrecidos por estos. El objetivo de este material era familiarizarlos con la lectura de haikus en español y clarificar lo que se les solicitaba.

A) EJEMPLOS DE HAIKUS TRADUCIDOS AL ESPAÑOL

1.

触っても時雨さうなり秩父山
Sawattemo shiguresau nari Chichibu yama

*Con un toque de mano
parece que empezará a llover.
Montañas de Chichibu*

En las montañas de Chichibu—que están al noroeste de Tokio—ya han caído las hojas de los árboles: estamos en otoño. Lo sabemos por la palabra *shiguresau*, que significa “lluvia de finales de otoño”, pues en japonés se distinguen varios tipos de lluvia—con sus correspondientes palabras— según los meses y estaciones. Las nubes son bajas y están repletas de agua, de forma que casi las toco. Entonces comenzará a llover. La montaña simboliza soledad e invierno.

2.

散る芒寒くなるのが目に見ゆる
Chiru susuki samuku narunoga meni miyuru

*Se marchitan los carrizos.
Hará frío,
se ve claramente.*

Este haiku quiere decir que el marchitarse de los carrizos anuncia la presencia cercana del invierno. La palabra *susuki* significa “carrizo”. Es un símbolo del otoño, porque los carrizos se cogen en las noches otoñales de luna llena, para ponerlos de adorno en honor de la luna. Hoy se ha perdido este sentido religioso.

3.

夕月や流れ残りのきりぎりす
Yuuzuki ya nagare nokori no kirigirisu

*Luna.
El grillo ha sobrevivido
a la inundación.*

Yuuzuki es la luna del principio de la noche (en japonés hay un nombre para cada tipo de luna). Esta luna preside la escena. En la primera oscuridad de la noche de otoño —lo sabemos por grillo/inundación—, después de la avenida de agua se oye el tenue sonido del grillo, que alegra el corazón de Issa, al comprobar que se ha salvado.

4.

夕桜家ある人はとく帰る
Yuuzakura ie aru hito wa toku kaeru

*Crepúsculo de cerezos.
Las personas que tienen hogar
regresan aprisa.*

Cuando comienza a oscurecer, quienes estaban disfrutando de la primavera y de la contemplación de los cerezos regresan a sus casas. Issa, en cambio, no tiene adónde ir.

En Japón existe la costumbre de reunirse en primavera en torno a los cerezos, en los parques y las márgenes de los ríos, llevando una esterilla (*gozá*), comida y bebida para pasar el día. Se celebra con ello el fin de los rigores invernales. La flor de cerezo es símbolo de la primavera. Los cerezos se plantan muy juntos —como en España los almendros—. Así, cuando florecen, los lugares donde están plantados adquieren un característico y hermoso color rosado.

b) Un listado de posibles dificultades a la hora de traducir los haikus al español, junto con la indicación de que las hicieran constar, si así lo consideraban, en sus traducciones.

B) POSIBLES DIFICULTADES

¿HAS TENIDO ALGUNA(S) DE ESTAS DIFICULTADES A LA HORA DE TRADUCIR CADA HAIKU AL ESPAÑOL? ¿HAS TENIDO OTRAS?

(Por favor, trata de explicar con detalle las dificultades —o ausencia de éstas— así como de justificar tus decisiones en la traducción)

1. Las palabras usadas en el haiku no son sencillas.
2. Resulta difícil imaginar la escena.
3. Hay algún *kanji* antiguo o que no se utiliza mucho.
4. En el original japonés no aparecen pronombres personales; pero en español hay que expresarlos.
5. Cómo verter en español la ausencia de: género, número, artículos, flexión verbal.
6. Sólo aparecen sustantivos, adjetivos y/o verbos en infinitivo.
7. Dificultad para traducir las onomatopeyas, partículas, interjecciones o algún tiempo verbal
8. alguna palabra puede tener distintos significados y no es fácil decidirse por uno.
9. La connotación que las palabras de estación poseen para los japoneses es difícil de traducir.
10. ¿Consideras muy importante ajustarte al esquema silábico 5-7-5 y eso fuerza/dificulta la traducción?

11. Hay alguna palabra que hace referencia, por ejemplo, a fenómenos de la naturaleza y no existe traducción en español.
12. El impacto visual que produce la lectura de los *kanjis* no se puede transmitir.
13. Cómo reajustar el orden de las palabras. (En este haiku el orden tiene mucha importancia).
14. El haiku es respuesta a otro haiku conocido, pero eso en la traducción no se aprecia.
15. Creo que es mejor dejar esta palabra en japonés y explicarla en una nota.
16. Otras dificultades.

c) La versión original en japonés de los haikus que debían traducir, con su correspondiente transliteración al alfabeto latino. No se les facilitó el nombre de los autores, para tratar de evitar cualquier tipo de condicionamiento o juicio previo. Se les solicitó que de cada haiku proporcionado realizaran su traducción y anotaran las posibles dificultades, así como sus comentarios.

C) TRADUCCIÓN DE HAIKUS

<p>1. この道や 行く人なしに 秋の暮</p> <p>Kono michi ya yuku hito nashi ni aki no kure</p>	<p><u>Dificultad n.º:</u></p> <p><u>Comentario:</u></p>
<p><u>Traducción:</u></p>	

En el análisis de cada haiku se han aplicado los aspectos desarrollados en el marco teórico –esto es, coherencia y cohesión, corrección y adecuación, legibilidad y comprensibilidad y significado conceptual y procedimental– para considerar el grado de transparencia u opacidad textual en las traducciones de los colaboradores, cotejadas con las elaboradas por los traductores profesionales.

Al final del análisis de cada haiku se aporta un anexo que recoge las correspondientes traducciones y comentarios de los colaboradores.

3.1 ANÁLISIS DEL HAIKU (1)

この道や行く人なしに秋のくれ

Kono michi ya yuku hito nashi ni aki no kure

Basho (1644-1694)

Este camino

que ni un solo hombre anda.

Tarde de otoño.

(Trad.: C. Rubio, 2007: 548)

Hemos visto que los traductores de haikus al español adoptan distintos criterios a la hora de traducir. En cuanto al aspecto formal, algunos, como C. Rubio (2011: 38), aluden a la importancia de mantener tanto el mismo número de versos como la distribución silábica del original, es decir, de adecuar lo más posible la traducción al texto fuente. Otros, por el contrario, como R. de la Fuente y S. Hirosaki (2011: 22) manifiestan que no han intentado conservar la métrica del original, pues muchas veces es un esfuerzo vano y en algunos casos hasta supone desvirtuarlo, aportándole cierta opacidad. Una postura intermedia es la de F. Rodríguez-Izquierdo (1995:47), para quien “es perfectamente posible realizar traducciones de haiku japonés con total libertad métrica, tratando sólo de reflejar el contenido”, aunque admite que “el potencial poético de esta modalidad libre puede ser relativamente más bajo”, y puede incidir en la pérdida de su transparencia textual, ya que en español despojar una poesía de sus versos es despojarla de su esencia.

En el análisis de las traducciones del haiku (1) que nos ocupa, es curioso constatar cómo de todas ellas, sólo en el 46% de los casos se ha optado por

hacerlo distribuyendo el haiku en tres versos. El resto de los colaboradores se ha limitado a transmitir el significado, sin dar importancia a este aspecto. Conviene recordar que en japonés normalmente el haiku se escribe en una sola línea vertical, sin ninguna separación entre las palabras, por lo que queda a la competencia lectora del receptor hacer las cesuras pertinentes, según el orden de cronología de pensamiento que permita seguir el propio haiku, que no en pocas ocasiones fomenta la polisemia y con ello la multiplicidad interpretativa. Condiciones que enriquecen el “tejido” textual del haiku para los propios japoneses, pero que no en todos los casos es percibido así por parte de los hispanohablantes, como es nuestro caso.

Ahora bien, no es menos cierto que en algunas traducciones hechas por traductores profesionales, aunque “visualmente” sean tres los versos que aparecen, no siempre parece justificarse que sean tres los versos “reales”. Así, en el siguiente ejemplo:

(70)

Machicado no kaze wo urunari kazaguruma

Miyoshi Tatsuji

*El viento
de la ciudad; se vende
un molinillo*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego 2013:42)

Quizás resulta un tanto rebuscada la ortotipografía, y podría reconsiderarse otra distribución menos forzada en español, como:

*El viento de la ciudad;
se vende un molinillo*

sin esa cesura tan marcada procedimentalmente en el punto y coma del segundo verso.

Por otro lado, y volviendo al haiku (1), de la misma manera que en japonés es el sentido conceptual el que muchas veces ayuda a dividir los versos, esto mismo podría aplicarse a algunas de las traducciones que han hecho los trece colaboradores voluntarios de los que nos hemos valido para elaborar esta parte de la tesis. Así:

Va pasando el último otoño en este camino desierto

(C7)

Que claramente podría transformarse en:

*Va pasando
el último otoño
en este camino desierto*

Sin embargo, no siempre es exitosa tal transformación cuando se parte de un solo verso indiviso, que viene expresado desde categorías narrativas, como las de un verbo flexionado:

*Estamos a finales del otoño y no hay ningún transeúnte en
esta calle*

(C1)

donde la traducción se limita a transmitir el significado nocional, sin tener en cuenta ningún aspecto formal ortotipográfico, con lo que se incrementa así el grado de opacidad en la comprensión lectora de un hispanohablante.

Entre las distintas traducciones hay, como es esperable, diferentes niveles de corrección gramatical. Desde las totalmente correctas hasta las más incorrectas que afectan a la comprensibilidad y hacen al haiku opaco, pasando por aquellas otras más/menos incorrectas que no repercuten en su comprensibilidad. Vamos a detenernos en algunas de ellas:

*En otoño oscuro,
por aquí no hay nadie*

**menos que yo*

(C10)

Esta incorrección –puesto que debería decirse *excepto/salvo yo*– no afecta a la comprensibilidad ni por tanto a la transparencia.

En efecto, se observa una doble incorrección: a) de orden gramatical, al aparecer el *que*, por *contaminatio* con las estructuras comparativas de inferioridad “menos... que”, y b) de orden léxico, al usarse *menos* por “excepto” y “salvo”, por impropiedad semántica.

Por otra parte, *menos que yo* (conmutable por *excepto/salvo yo*) no está explícitamente en el haiku original que estamos analizando:

この道や行く人なしに秋のくれ

Kono michi ya yuku hito nashi ni aki no kure

Sin embargo, es evidente que si el autor o *haijin* puede decir que en ese camino no hay nadie, es porque se infiere que ‘solo él está allí’, o mejor, que ‘él está sin nadie más que le acompañe’.

Igual ocurre en la siguiente traducción, donde la incorrección gramatical por el modo del verbo, –que debería ser subjuntivo, *pase*– tampoco repercute en la comprensibilidad ni por lo tanto en la transparencia:

*Este camino, no hay nadie que *pasa al anochecer de otoño.*

(C8)

Pero la siguiente traducción, también incorrecta –ya que debería decir, por ejemplo, *al anochecer otoñal, en el ocaso otoñal*– afecta directamente a la falta de comprensibilidad y transparencia, puesto que supone tener que pararse en el tercer verso a pensar qué quiere decir:

*En este camino
no hay nadie
de anochecida del otoño

(C5)

Sin embargo, entre las traducciones totalmente correctas, hay varios casos de falta de adecuación, que creemos afectan más a la comprensión del haiku que las incorrecciones propiamente lingüísticas. Veamos dos casos:

*Estamos a finales del otoño y no hay ningún **transeúnte** en esta calle*

(C1)

Consideramos que la utilización del término *transeúnte*, juntamente con *calle* –que por otra parte le da cohesión léxico-pragmática al insistir en el mismo campo asociativo–, encierra de alguna manera un contenido procedimental al posibilitar inferir por lectura preferida la instrucción de “sitúese la escena en una ciudad”, lo cual distorsiona considerablemente la escena de este haiku, escrito por Basho y referido sin duda a un paisaje rural del siglo XVII totalmente distinto.

Es curioso señalar que en otra traducción, ahora del colaborador (6), frente a esta posible inferencia “urbana”, aparece, refiriéndose al *camino*, el término *de campo*, que no se encuentra en el original; el colaborador⁴⁴, haciendo uso de la técnica de hipertraducción, por inferencia de nuevo, lo justifica diciendo que “este camino debe ser en el campo, donde puede sentir cambio de estación”:

*El camino **de campo***

No hay ni un alma

El fin de otoño

(C6)

Nótese también que este colaborador procede por sinécdoque al reformular el originario ‘no hay persona’ (= ‘nadie’) como ‘no hay ni un alma’.

Al ser éste un haiku muy famoso de Basho, dos de los colaboradores señalan que es necesario conocer el contexto personal y cultural en el que se

⁴⁴ Como citamos literalmente lo que el colaborador escribió, lo ponemos entre comillas dobles.

enmarca. Sin duda algo muy necesario, pero que trae daños colaterales, ya que al parafrasearlo o reformularlo, de algún modo “se destruye” el haiku al explicarlo racionalmente, obstaculizando la evocación, la sugerencia, que le es tan connatural. De la obstaculización o impedimento de la evocación o sugerencia, la autora del segundo comentario es muy consciente al decir: “No sé hasta dónde debería explicar estos detalles para no impedir la imaginación libre de lectores”.

Cabe señalar que los siguientes comentarios no son de la cosecha propia de cada uno de los colaboradores, sino que verbalizan lo que de forma generalizada entienden los japoneses cuando leen este haiku, explicitando las claves para descubrir el significado metafórico del poema⁴⁵:

Basho compuso este haiku en los últimos tiempos de su vida y quería decir “Ahora que se acerca el fin de mi vida, me siento triste que no tengo ningún discípulo que me sucede”. Creo que se necesita la explicación de fondo. (C1)

Este ku⁴⁶ es de Matsuo Basho, un representante poeta de Haiku, y se dice que este poema es de despedida de la vida presente o últimos años de la vida. Si lo sabemos podremos imaginar que el poeta compara un camino y su vida como poeta, que el camino de Haiku también solitario y allí anochece pronto. No sé hasta dónde debería explicar estos detalles para no impedir la imaginación libre de lectores.

En una tarde que ya está oscurecida, (en Japón se anochece alrededor de las 17 o 18 horas en otoño), se ve un camino en la que no hay nadie. Aquí se expresa soledad. (C11)

Coinciden los dos comentarios en situar la composición del poema al final de la vida de Basho: “en los últimos tiempos de su vida”/ “últimos años de la vida”. También en que en este punto de la vida, el *haijin* es consciente de que no tiene seguidores: “no tengo ningún discípulo”/ “su vida como poeta (...) el

⁴⁵ Los reproducimos tal cual los hemos recogido.

⁴⁶ Ha de precisarse que no es lo mismo *haiku* que *ku* para un japonés, pues si el primero es un término genérico, el segundo es un término particular, esto es, se emplea cuando se trata de un haiku concreto.

camino de Haiku también solitario”. Y esta situación le causa tristeza: “me siento triste”/ (en el camino del haiku) “anochece pronto”.

Sin embargo, mientras que (C1) expresa la necesidad de la explicación de la situación para que el lector pueda tener acceso a un grado de comprensibilidad mayor, (C11) manifiesta sus dudas al respecto, pues es consciente de que tal explicación podría reducir considerablemente el rico mundo de sugerencias.

Se ha dicho anteriormente que al haiku le es connatural su poder de sugerencia, de evocación. En efecto, la polisemia y la ambigüedad son dos elementos coasociados por una relación de causa a efecto, que coadyuva eficazmente a lograr la sugerencia evocadora en el poema japonés.

Es de sobra conocido que la polisemia que conduce a la ambigüedad genera diferentes sentidos, lleva a diferentes interpretaciones, y esto es valorado positivamente en la cultura japonesa. En este aspecto, las diversas traducciones del haiku (1) reflejan claramente que la expresión polisémica *aki no kure* es ambigua al presentar una doble lectura interpretativa⁴⁷:

a) ‘final del día’ (con variantes como: crepúsculo otoñal/vespertino, al *anochece* del otoño, donde los términos subrayados implican ‘día’)

b) ‘final del otoño’ (con variantes como “finales del otoño”, “el fin de otoño”; “el final de otoño”, “al final del otoño”).

Incluso hay otras traducciones como “el último otoño” u “otoño oscuro”, donde se trabaja con relaciones de holonimia–meronimia (parte–todo: ‘el último otoño’ por ‘lo último del otoño’) y de ortosemia–significado figurado (‘color, nota cromática’ por ‘significado simbólico del color: muerte’)

Cabe mencionar el hecho de que si en las traducciones de los colaboradores la doble lectura interpretativa viene dada básicamente en clave no metafórica, en

⁴⁷ Además, se ha de contar con que como la combinación singular/plural, artículo/no artículo ofrece en español un abanico de posibilidades, la ausencia de estas categorías en japonés aumenta exponencialmente las probabilidades de interpretación.

algunos de los comentarios explicativos parafrásticos que aportan los mismos colaboradores ésta viene dada en clave metafórica: “fin de mi vida”, “me siento triste”, “no tengo ningún discípulo que me sucede”, o en clave de símil o comparación: “este poema es de despedida de la vida presente o últimos años de la vida”, “Si lo sabemos podremos imaginar que el poeta compara un camino y su vida como poeta, que el camino de Haiku también solitario y allí anochece pronto”.

Otro aspecto característico del haiku es la palabra de estación o *kigo*, que, como ya se ha mencionado, F. Rodríguez-Izquierdo (en Ota y Gallego 2013:17) compara con nuestra costumbre de escribir la fecha en las cartas, como una manera de dar fe del presente, además de vincular el poema con la naturaleza. Por tanto, creemos que se puede rastrear un proceso procedimental de base en el *kigo*, al convertirse su significado conceptual original en signo que guía interpretativamente la adecuada inferencia temporal en el texto. En dicho significado conceptual original se han de tener en cuenta, por otra parte, todas las connotaciones asociadas a la palabra de estación, que incrementan su polisemia.

En este haiku (1), varios colaboradores como son (C10) y (C12) mencionan la importancia del *kigo*, *-aki* (‘otoño’)— y apuntan la dificultad que puede entrañar para un no japonés el hecho de apreciar las connotaciones que el otoño tiene para los japoneses, como son: melancolía, tristeza. Además, en el haiku que nos ocupa esta sensación de tristeza se ve reforzada por la soledad transmitida mediante la expresión *hito nashi* (literalmente ‘persona no hay’), que permite diferentes traducciones: “no hay ningún transeúnte” (C1), “no se ven peatones” (C2), “no hay nadie” (C3), (C5), (C8), (C10) y (C11), “nadie” (C4) y (C12), “no hay ni un alma” (C6), “(camino) desierto” (C7), “(camino) desierto sin nadie” (C13), “no persona” (C9).

Uno de los colaboradores, la (C10), afirma que esta tristeza, catalogada en japonés como *mujyou* (‘impermanencia’, ‘mutabilidad’), sin duda tiene que ser difícil de percibir para un no japonés.

En el grado de comprensión de todas estas connotaciones implícitas –alusivas al *aki* (‘otoño’)—, que son transparentes para un lector japonés pero bastante –o totalmente– opacas para uno que no lo es, se pone de manifiesto lo que D. Cassany (2006:38) señala respecto a que leer es una práctica cultural que se inserta en una comunidad concreta con historia, tradiciones y prácticas comunicativas propias. Está claro que cuanto mayor sea el conocimiento de estas particularidades por parte del lector, mayor será el nivel de transparencia que podrá alcanzarse.

Así como acabamos de hablar de la gran diferencia existente entre el grado de comprensibilidad de una lectura intracultural y otra intercultural, hay un aspecto que parece no resultar demasiado transparente para los propios japoneses. Nos referimos a los *kireji*, de los que V. Haya dice que “a excepción de dos o tres de estos *kireji*, la mayoría de los japoneses no está al tanto de cómo usarlos o cómo entenderlos” (Haya, 2013:73).

En este haiku (1) aparece el *kireji* 〽 (ya) al que sólo la colaboradora (C10), hace referencia para manifestar la dificultad en la captación de su significado textual, por tanto, en la transparencia de su contenido procedimental, pues en la actualidad este tipo de términos gramaticales no se utilizan, al ser palabras que han sufrido un proceso evolutivo por el que han ido haciéndose cada vez más opacas.

En el haiku que estamos analizando, el *kireji* que aparece posee claramente un contenido procedimental o instrumental, ya que la pausa fónica, tanto rítmica como gramatical que produce, ayuda a establecer sin ningún tipo de duda el alcance del primer verso. Y esto queda reflejado claramente en muchas de las traducciones, tanto en las divididas en tres versos:

*En este camino/
no se ven peatones,
el crepúsculo vespertino de otoño*
(C2)

El camino de campo/

No hay ni un alma

El fin de otoño

(C6)

Como en las que han sido vertidas en una única línea, que trasformamos en tres versos siguiendo el criterio anteriormente expuesto:

Este camino, no hay nadie que pasa al anochecer de otoño.

(C8)

Este camino,/

no hay nadie que pasa

al anochecer de otoño.

En esta senda no persona camina en crepúsculo otoñal.

(C9)

En esta senda/

no persona camina

en crepúsculo otoñal.

En este camino no hay nadie que pase, en una tarde oscurecida.

(C11)

En este camino/

no hay nadie que pase,

en una tarde oscurecida.

Sabemos que en la traducción de estos términos de cesura existen distintas soluciones que van desde la omisión hasta la aparición de puntos suspensivos, dos puntos, guión, coma... En este caso, sólo una colaboradora ha utilizado puntuación, en concreto una coma, para marcar la pausa establecida por el *kireji* en el original. Por consiguiente, la cesura fónica que produce el *kireji*, con repercusiones en el plano sintáctico-semántico y textual, puede verse representada también gráficamente en nuestros colaboradores cuando emplean una coma fonosintáctica, con repercusiones igualmente en el plano del contenido.

Este camino, no hay nadie que pasa al anochecer de otoño.

(C8)

*Este camino, /
no hay nadie que pasa
al anochecer de otoño.*

Como sabemos, la puntuación en el haiku japonés es inexistente, por lo que la ausencia de esta fuente de información procedimental que dirige el proceso de recuperación del contenido explícitamente transmitido por el texto obliga al lector a un mayor esfuerzo a la hora de procesar tal contenido. Esta falta de puntuación, por otra parte, también contribuye a abrir el abanico de interpretaciones y, por tanto, de posibilidades de traducción. En el haiku que nos ocupa, el 38,4% de los colaboradores ha mantenido la ausencia de puntuación del original, mientras que el signo más utilizado ha sido el punto final (46%), seguido por la coma (30,7%). Es destacable el uso de los signos de exclamación en un caso:

Ya no hay nadie yendo por este camino.

¡Ah, el fin de otoño!

(C3)

La elección por parte de esta colaboradora de los signos de exclamación como marcadores de modalidad –además, reforzados cohesivamente por una interjección– guía la interpretación del lector y reduce su esfuerzo de procesamiento. Si anteriormente hemos dicho que las connotaciones de melancolía y tristeza que la palabra de estación *otoño* posee para los japoneses quedaban en el nivel de la opacidad para la mayoría de los lectores hispanohablantes, el empleo de los signos de exclamación consigue que parte de esa opacidad se transforme en transparencia, donde lo implícito se hace explícito.

Igual que hemos visto distintos criterios en los traductores profesionales a la hora de verter al español tanto el número de versos como la distribución silábica del texto fuente, las traductoras S. Ota y E. Gallego (2013) manifiestan su empeño en mantener, dentro de lo posible, el orden de las palabras del original, de las secuencias poéticas, ya que si se cambia, en muchos haikus puede desaparecer el

efecto poético, es decir, se hace menos transparente lo que el autor quiere transmitir.

Como es lógico, no siempre es posible mantener el orden del texto fuente en el texto meta, entre otras cosas por las enormes diferencias –sobre todo, sintácticas– que existen entre el japonés y el español. En el haiku (1) que venimos analizando, a pesar de que es perfectamente viable la fidelidad al orden del original, sólo el 53% de los colaboradores lo ha mantenido.

Como sabemos, la secuencia de los elementos en un poema, especialmente en uno tan breve como el haiku, no es en absoluto indiferente. Veamos algunas traducciones de este haiku (1) en las que puede apreciarse que a distinto orden también corresponde distinto tema o bien distinto término sobre el que se pone el énfasis o foco:

– Énfasis en *camino*, siguiendo el orden del original, donde vemos que el complemento circunstancial locativo va antepuesto. Recuérdense que el *kireji* estaba en el original japonés justo después de *Kono michi ya* ‘este camino’, elemento claramente focalizado:

*En este **camino** no hay nadie que pase, en una tarde oscurecida.*

(C11)

Obsérvese la diferencia con la siguiente traducción donde la posición de sujeto es ahora temática, al no venir seguida de pausa que la focalice:

*Este **camino** queda desierto*

sin nadie que lo recorra

al final del otoño

(C13)

– Focalización en *otoño oscuro*, al venir ahora antepuesto y seguido de pausa:

*En **otoño** oscuro,
Por aquí no hay **nadie**
menos que yo.*
(C10)

Y también focalización en *otoño* al venir en posición de sujeto pospuesto:

*Va pasando el último **otoño** en este camino desierto.*
(C7)

– Tema en *nadie*, pues es el orden canónico en una oración negativa:

*Ya no hay **nadie** yendo por este camino.
¡Ah, el fin de otoño!*
(C3)

Así como en el siguiente ejemplo, donde el sujeto *nadie* está tematizado al ir ahora antepuesto en una oración afirmativa:

***Nadie** anda por este camino y [ya] estamos al final del otoño.*
(C12)

En estos ejemplos puede constatarse, como manifiesta M^a A. Penas Ibáñez (2009: 116), refiriéndose a la cohesión textual, que “El orden discursivo es no solo «continuidad» sino «sucesividad» y «linealidad»” –entiéndase aquí linealidad discursiva, textual–, y que “la continuidad del sentido está en la base de la coherencia, entendida como la regulación de la posibilidad de que los conceptos y las relaciones interactúen de un modo relevante” (*ibíd.*, 117).

Como sabemos, otro mecanismo de cohesión son los marcadores del discurso, que llevan codificada información procedimental, pero estos elementos no aparecen en los haikus. En primer lugar hay que decir que su uso en japonés es mucho más restringido que en español y, además, su presencia reduciría el campo de sugerencias y quizás haría “tan transparente” el contenido que en realidad produciría el efecto contrario. Como dice V. Haya (2013:97) “Si el haijin lo dice

todo tan claramente, una vez dicho, solo podemos abandonar ese haiku. No ha dejado nada para nosotros”.

Con todo, en las traducciones de este haiku (1) hay un caso en el que aparece “y” con el sentido de ‘a pesar de que’:

Nadie anda por este camino y [ya] estamos al final del otoño.

(C12)

Mientras que en el resto de traducciones la alusión al otoño tiene un matiz puramente descriptivo, de situarnos en un momento concreto, la introducción de este marcador textual guía la interpretación hacia algo así como “puesto que estamos en otoño debería haber alguien por este camino”.

Siguiendo con los mecanismos de cohesión, se ha diferenciado entre recursos formales y recursos semánticos; y dentro de estos últimos se ha hecho referencia a la cohesión léxica, esto es, a la presencia de términos relacionados de una u otra forma con el tema tratado, y que contribuyen a la unidad temática. En el haiku que estamos analizando podría hablarse de un caso especial de cohesión léxico-semántica, pues la relación existente entre *hito nashi* y *aki* no es exactamente entre los términos léxicos, aunque también, sino sobre todo entre *hito nashi* (‘no hay nadie’) y los valores connotativos que para los japoneses tiene *aki* (‘otoño’). Como ya se ha apuntado, este rico contenido implícito permanece oculto para otro tipo de lectores.

Otro mecanismo de cohesión utilizado es la recurrencia o reiteración léxica. Observemos la siguiente traducción:

*Este camino queda **desierto***

***sin nadie** que lo recorra*

al final del otoño

(C13)

En ella se insiste en la idea de la soledad al introducir el complemento predicativo *desierto* para referirse a *camino* e insistir en la expresión sinónima *sin*

nadie, puesto que la primera acepción en el *DRAE*²² de *desierto* es “despoblado, solo, inhabitado”. Además, emplea el mecanismo de la sustitución y repite *camino* mediante la proforma *lo*. Así, en esta traducción se hace transparente que la palabra en torno a la que gira el haiku es *camino*.

3.1.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (1)

この道や行く人なしに秋のくれ

Kono michi ya yuku hito nashi ni aki no kure

Basho

Este camino

que ni un solo hombre anda.

Tarde de otoño.

(C. Rubio 2007:548)

<p>(C1)</p> <p>Traducción literal: <i>Estamos a finales del otoño y no hay ningún transeúnte en esta calle</i></p> <p><u>Comentario:</u> Basho compuso este haiku en los últimos tiempos de su vida y quería decir “Ahora que se acerca el fin de mi vida, me siento triste que no tengo ningún discípulo que me sucede”. Creo que se necesita la explicación de fondo.</p>
<p>(C2)</p> <p><i>En este camino no se ven peatones, el crepúsculo vespertino de otoño</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 8, 9</p>
<p>(C3)</p> <p><i>Ya no hay nadie yendo por este camino. ¡Ah, el fin de otoño!</i></p>
<p>(C4)</p> <p><i>Nadie que pasa la senda hacia el final de otoño</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 9</p>

<p>(C5)</p> <p><i>En este camino no hay nadie de anochecida del otoño</i></p>
<p>(C6)</p> <p><i>El camino de campo No hay ni un alma El fin de otoño</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 2 (este camino debe ser en el campo, donde puede sentir cambio de estación)</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Va pasando el último otoño en este camino desierto.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Este camino, no hay nadie que pasa al anochecer de otoño.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Triste, solitario, puedo sentir el aire frío en otoño.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>En esta senda no persona camina en crepúsculo otoñal.</i></p>
<p>(C10)</p> <p><i>En otoño oscuro, Por aquí no hay nadie menos que yo.</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 2,5</p> <p><u>Comentario:</u> “ya” y “ni” no se usan ahora y es un poco difícil de sentir qué significa. En Japón el otoño “aki” tiene sentido un poco triste además en este haiku se dice “no hay nadie”. Esta tristeza, difícil de sentir porque es sentido de “mujyou”</p>

(C11)

En este camino no hay nadie que pase, en una tarde oscurecida.

Dificultad n.º : 16.

Este ku es de Matsuo Basho, un representante poeta de Haiku, y se dice que este poema es de despedida de la vida presente o últimos años de la vida. Si lo sabemos podremos imaginar que el poeta compara un camino y su vida como poeta, que el camino de Haiku también solitario y allí anochece pronto. No sé hasta dónde debería explicar estos detalles para no impedir la imaginación libre de lectores.

Comentario:

Se suele decir “ku” en lugar de “haiku”, como “Kono ku wa” (この句は・・・), porque Haiku es término genérico, y para cada un poema, llamarlo haiku a “ku” es más normal/ cómodo para los japoneses.

En una tarde que ya está oscurecida, (en Japón se anochece alrededor de las 17 o 18 horas en otoño), se ve un camino en la que no hay nadie. Aquí se expresa soledad.

(C12)

Nadie anda por este camino y [ya] estamos al final del otoño.

Comentario:

Parece que se quiere expresar la melancolía (tristeza) del fin del otoño con la descripción del camino abandonado.

(C13)

*Este camino queda desierto
sin nadie que lo recorra
al final del otoño*

Comentario:

La soledad que acompaña el cambio de estación surge del corazón que observa la comparación.

3. 2 ANÁLISIS DEL HAIKU (2)

春の日や庭に雀の砂浴びて

Haru no hi ya niwa ni suzume no suna abite

Onitsura (1661-1738)

*Día de primavera;
gorriones en el jardín
bañándose en arena.*

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 296)

Este haiku del poeta Onitsura sigue el esquema formal de 17 sílabas, cuya distribución es en tres versos de 5-7-5 sílabas, respectivamente. Existen elementos en el poema –que analizaremos más adelante– para no dudar de que ésta es la distribución adecuada, además de que no parece viable ninguna otra.

Si hablando de los haikus escritos en japonés, V. Haya (2007: 204) dice que habría que matizar, e incluso replantear, el tópico de que el haiku es una estrofa de tres versos distribuidos en 5-7-5 sílabas, en las traducciones al español elaboradas por los colaboradores no sólo no se ha conservado tal esquema silábico, sino que en la mayoría de los casos ni siquiera se han mantenido los tres versos.

Sin embargo, recordemos al respecto que para algunos traductores profesionales, como A. Cabezas y C. Rubio, ambos aspectos –división en tres versos y distribución silábica del haiku original– son muy relevantes, y tratan de respetarlos al máximo en sus traducciones.

En lo que concierne a las versiones del haiku (2) que ahora analizamos, también sólo una minoría de los colaboradores (el 38,5 % del total) ha traducido

teniendo en cuenta este aspecto formal de dividir en tres versos, entre las que ofrecemos algunos ejemplos:

*La luz de la primavera.
En mi patio
unos gorriones están duchándose con la arenilla.*
(C2)

*Bajo del sol de primavera
Vienen los gorriones al jardín
Se bañan con arena*
(C6)

El restante 61% de las traducciones se ha hecho sin realizar ninguna división en versos. Mostramos algunas de ellas:

En el día de primavera, un gorrión se echa arena.
(C8)

En un día de la primavera, ha venido pajarito jugando en el jardín.
(C10)

En un día de primavera, en un jardín, hay un gorrión echándose arena.
(C11)

Aunque algunos traductores, como F. Rodríguez Izquierdo (1995: 47), admiten la posibilidad de una traducción del haiku atendiendo sólo al contenido, el mismo autor añade que hacerlo de esta manera puede significar la pérdida de gran parte del potencial poético.

En efecto, si bien es verdad que la rigidez en el seguimiento de unas normas puede convertirse en un apretado corsé que limite la libertad creativa, no es menos cierto que una excesiva laxitud puede ser gravemente perjudicial, por cuanto muchas veces son las mismas normas las que posibilitan la propia existencia de esa realidad, en este caso del haiku.

Huelga decir que en poesía, y nos referimos ahora a la escrita en español, no es posible separar el contenido de la forma. Y en español, desnudar una poesía de sus versos es despojarla de, por lo menos, parte de su esencia.

Comparemos ahora estas versiones del haiku que nos ocupa, una con la división en tres versos y la otra sin ellos:

Un gorrión en un patio
jugando con arena
un día de primavera
(C4)

En un día de primavera han venido los gorriones al jardín
y ahora se bañan con arena.
(C3)

Como puede apreciarse, la versión de la colaboradora (C3) es más narrativa. Sintácticamente, es una oración compuesta coordinada copulativa, formada por dos proposiciones unidas por la conjunción “y”. La versión ofrecida por la colaboradora (C4), por su parte, es mucho más descriptiva, y presenta la escena como hecha a base de trazos. Desde un punto de vista sintáctico, podría decirse que le faltan elementos.

En este sentido, el marco formal de los versos permite, a imitación del haiku original, una mayor concisión en el lenguaje por la posibilidad de omitir algunos términos (marcados entre paréntesis en lo que sigue), mientras que sucede lo contrario en la versión de (C3), donde se han añadido algunos elementos que no están en el original, al menos explícitamente (marcados en negrita). Veámoslo con detalle:

(C4): (en) *un día de primavera*
(C3): **en** *un día de primavera*

(C4): *(hay) Un gorrión en un patio*

(C3): ***han venido** los gorriones al jardín*

(C4): *jugando con arena*

(C3): ***y ahora** se bañan con arena.*

Consideramos, por tanto, que todos estos aspectos, junto al efecto producido por las pausas que han de hacerse en la lectura de la versión realizada en tres versos, nos llevan a la conclusión de que el potencial poético que causa la lectura versal es mayor, confirmando lo expuesto por F. Rodríguez-Izquierdo.

Como decíamos al principio, en el original de este haiku (2) están presentes algunos elementos fonosintácticos y sintáctico-pragmáticos, que guían de manera inequívoca hacia el establecimiento de las cesuras que permiten delimitar el alcance de cada uno de los tres versos, como veremos a continuación:

— La cesura del primer verso queda perfectamente localizada por la presencia del *kireji* o palabra de corte ㇾ (*ya*), poseedora de un contenido procedimental o instrumental, puesto que la pausa fónica, tanto rítmica como gramatical que produce, guía al lector/traductor al establecimiento del alcance del primer verso.

Éste es, entonces, el primer verso en japonés, del que ofrecemos la traducción de F. Rodríguez-Izquierdo, así como la correspondencia al español palabra por palabra:

Haru no hi ya —Día de primavera;—

primavera / partícula de ‘posesión’ / día / *kireji*

Como sabemos, en las traducciones al español el *kireji* puede quedar reflejado —gráficamente por medio de los signos de puntuación o como pausa entre los versos— o puede no reflejarse de ningún modo, lo que mostramos en las traducciones de los colaboradores:

a) El *kireji* queda reflejado por medio de los signos de puntuación, que obligan a realizar una pausa –que señalamos mediante una barra–, como en las versiones siguientes, en las que se marca por medio de la coma o el punto:

*Bajo el sol primaveral, / en nuestro jardín, los gorriones
se disfruten del baño con arenas.*

(C7)

En la traducción que sigue hay una doble marca, puesto que la separación gráfica del primer verso se ve reforzada con el punto:

*La luz de la primavera. /
En mi patio
unos gorriones están duchándose con la arenilla.*

(C2)

Recordemos que también en la versión del traductor profesional F. Rodríguez-Izquierdo se manifiesta doblemente, pero esta vez por la presencia gráfica del punto y coma.

b) El *kireji* no se refleja en la traducción:

*En un día de primavera han venido los gorriones al jardín
y ahora se bañan con arena.*

(C5)

*Un día de primavera en el jardín
me cubre el polvo
que a su paso dejan los gorriones.*

(C13)

— La cesura entre el segundo y tercer verso queda establecida por la partícula *no*, propia del estilo literario:

*niwa ni suzume **no** —gorriones en el jardín—
jardín / en / gorrión(es) / partícula tematizadora o de sujeto*

sunabite –bañándose en arena.–
arena / bañándose

La colaboradora (C11) ofrece la siguiente explicación o comentario sobre el uso de esta partícula:

El “no” significa que “suzume” es sujeto de este haiku.
Este estilo es muy de literatura, sobre todo se usa en poemas, y no es Kireji.

Por tanto, la partícula *–no* lleva codificado un contenido procedimental que indica que el sintagma que precede es sujeto y que, desde un punto de vista pragmático-comunicativo actuaría también de tema o tópico del rema o comentario que sigue.

En una oración no literaria, en lugar de la partícula *no*, que acumula ambas funciones, se habría utilizado, diferenciadas, una de estas dos *–ga / wa–*, la primera, para indicar el sujeto y la segunda, como partícula focalizadora.

Para finalizar todo este apartado dedicado al marco formal de los versos del haiku, diremos que, una vez fijados, estos ejercen como portadores de contenido procedimental que nos guían hacia la comprensión del sentido del poema.

En cuanto a la palabra de estación de este haiku – 春 (*haru*), ‘primavera’–, es tan clara que no parece necesario dar ninguna explicación respecto al propio término o sus connotaciones, por lo menos si nos situamos desde España, que tiene en común con Japón la existencia de las cuatro estaciones y la coincidencia temporal de las mismas. Aun así, algunos colaboradores aluden explícitamente a la primavera en sus comentarios:

Está escrito ambiente agradable primaveral. (C9)

Creo que no hay dificultad para imaginar la escena, pero a lo mejor le cuesta imaginar la primavera que está describiendo. (C10)

Parece que el autor está celebrando esta escena de la primavera en su jardín [...]. (C12)

El despertar de la primavera cargada de vida se siente alrededor. (C13)

Y esta otra colaboradora habla también de la primavera, aunque implícitamente, al referirse al clima:

Un gorrión se alegrará del clima apacible. Puedo imaginar que él está jugando activamente. (C8)

Dicho esto, cabe señalar el lugar destacado que en este haiku (2) ocupa el *kigo*, ya que es la primera palabra del poema. Por otra parte, esta palabra de estación –*haru*, ‘primavera’– forma parte de la expresión *haru no hi*, (literalmente: *haru* ‘primavera’/ *no* ‘de’/ *hi* ‘día’, es decir, ‘día de primavera’), donde el polisémico *kanji* 日 (*hi*) puede tener diferentes acepciones (marcadas en negrita), como se observa en las diferentes versiones ofrecidas por los colaboradores:

[en (un / el)] **día** de primavera (C1), (C3), (C4), (C8), (C10), (C11), (C2), (C13)

la **luz** de la primavera (C2). Esta colaboradora, que es la única que traduce como “luz” indica en su comentario otra posible traducción: “*haru no hi* puede ser también día primaveral”.

bajo (d)el **sol** de primavera (C6), (C7)

En la versión del siguiente colaborador:

En jardín primaveral se pone gorrión a arena

(C9)

observamos cómo no se ha traducido *hi* (‘día, sol, luz’): Ø *primaveral*, lo que resulta un tanto especial, pues representa lo que podría interpretarse como una especie de *contaminatio* entre “día primaveral” –del primer verso, con la omisión de “día” –y “jardín” –del segundo–. Así:

“(día) primaveral” + “jardín” = *jardín primaveral*

En otro orden de cosas, se observan diferencias también a la hora de traducir distintos elementos del sintagma nominal relacionados con el núcleo sustantivo, que pueden tener mayor o menor incidencia en el sentido del haiku:

a) En cuanto al artículo:

— Con / sin artículo:

En este haiku puede ejemplificarse este aspecto con la traducción del sustantivo *sunā* –‘arena’– que se presenta con artículo o sin él en las diferentes versiones; si bien la gran mayoría de los colaboradores (el 69%) ha preferido traducirlo sin artículo –a lo que coadyuva también la ausencia de tal categoría en japonés–, sólo el 23% sí lo ha empleado.

Presenta características particulares la versión de la colaboradora (C10):

En un día de la primavera, ha venido pajarito jugando en el jardín,

puesto que ha omitido la traducción de la palabra *sunā* al español, posiblemente porque haya interpretado sintéticamente ‘bañarse en arena’ como ‘jugar’, en el contexto de (gorriones en un jardín un día de primavera):

— Con artículo determinado / indeterminado:

La elección de uno u otro determinante no es simplemente por razones estilísticas, sino que, como sabemos, el artículo en español lleva asociado un contenido procedimental que guía al lector hacia una determinada interpretación.

Así, en las traducciones siguientes se observan con claridad las implicaciones de elegir el artículo determinado o el indeterminado para el sustantivo *patio* / *jardín*.

*Un gorrión en **un** patio
jugando con arena
un día de primavera
(C4)*

Bajo del sol de primavera
*Vienen los gorriones **al** jardín*
Se bañan con arena
(C6)

Mientras que en la traducción de (C4) la escena sucede en un *patio / jardín* cualquiera –*Un gorrión en **un** patio*– y probablemente es observada desde fuera, en la de (C6) –*Vienen los gorriones **al** jardín* – la escena seguramente se produce en el *patio / jardín* del poeta y es observada desde dentro. Esta localización espacial viene reforzada por la implementación del verbo ‘venir’ –*Vienen los gorriones*– que no está, al menos explícitamente, en el haiku original.

Obsérvese, por tanto, que la elección del artículo determinado o indeterminado repercute en este caso no sólo en la “asignación del propietario del jardín” sino también en la “ubicación espacial desde donde se presencia la escena”.

b) Referente al adjetivo posesivo:

Hemos visto en el apartado anterior que el empleo del artículo determinado puede implicar que la realidad de la que se habla es propiedad del emisor –en el caso que nos ocupa, podría inferirse que el jardín pertenece al poeta–.

Pues bien, este sentido ha sido plasmado en otras traducciones mediante el empleo de determinantes posesivos, bien en singular, bien en plural:

En el día de primavera
*un gorrión en **mi** jardín*
ducha la arena
(C5)

*Bajo el sol primaveral, en **nuestro** jardín, los gorriones se*
disfruten del baño con arenas.
(C7)

c) En cuanto al número:

Uno de los colaboradores, el (C1), alude en su comentario a la dificultad que plantea la elección del número al traducir un sustantivo japonés –que no posee esta marca gramatical– al español:

He dudado del número (unos gorriones-un gorrión). En japonés de vez en cuando el número es ambiguo.

Y esta duda también queda plasmada en su traducción:

*En un día de primavera juegan unos **gorriones** (un **gorrión**) en el jardín echándose arena.*

En este haiku (2) lo más significativo, efectivamente, es la elección del número del sustantivo *suzume* –‘gorrión’/‘gorriones’–. Es curioso que prácticamente la mitad de los colaboradores haya optado por el singular y la otra mitad por el plural.

Nos gustaría referirnos a dos casos que presentan características especiales, pues han usado singular y plural, respectivamente, pero en su traducción han cambiado “gorrión” por otras palabras:

*En un día de la primavera, ha venido **pajarito** jugando en el jardín.*

(C10)

En la versión de la anterior colaboradora se ha procedido por sinécdoque, al utilizar un hiperónimo de género –“pájaro”, mediante el hipocorístico *pajarito*– en lugar del específico que designa a la especie –“gorrión”–, posiblemente por desconocimiento del término específico.

*Un día de primavera el baño de arena [que dejaron] los "**sparrows**" en el jardín.*

(C12)

Esta colaboradora acude a una tercera lengua –el inglés– para ofrecer el equivalente de la palabra japonesa *suzume*. Si en otros casos se podría defender su uso, en este caso consideramos que su elección no está justificada e incurre en una

falta de adecuación, por cuanto que esa palabra en inglés no expresa mejor lo que se quiere decir y en español también existe un término equivalente, *gorrión*.

Igual que en el caso anterior, donde se utiliza *pajarito* en lugar de *gorrión*, el no usar la palabra precisa en español podría explicarse, también ahora, por desconocimiento del código español, no inglés, al que recurre para cubrir la deficiencia léxica.

Obsérvese que, a pesar de ser un término específico de la terminología de la fauna, y que podríamos pensar que no forma parte del repertorio léxico de un aprendiente de L2, lo conoce la colaboradora (C12) en el caso del inglés, no del español, lo cual indica que su nivel de competencia lingüística es mayor en inglés.

Volviendo a la necesidad de optar entre singular y plural a la hora de traducir sustantivos del japonés al español, esta dificultad en ocasiones lleva a elecciones erróneas, pluralizando un sustantivo no contable o continuo, como es el caso del empleo de **arenas* en la siguiente versión:

Bajo el sol primaveral, en nuestro jardín, los gorriones se disfruten del baño con arenas.

(C7)

Para finalizar este apartado de la traducción de los sustantivos, queremos presentar las versiones de las colaboradoras (C3) y (C5):

*En **un** día de primavera han venido **los** gorriones al jardín y ahora se bañan con arena.*

(C3)

*En **el** día de primavera
un gorrión en **mi** jardín
ducha **la** arena*

(C5)

que, casualmente, en cada sustantivo han tomado decisiones distintas de orden gramatical, lo que muestra con nitidez la multitud de combinaciones que las distintas variantes morfosintácticas pueden ofrecer en español, frente a la simplicidad de este aspecto en japonés. Así,

día	<i>un día / el día:</i> artículo indefinido / artículo definido
gorrión	<i>los <u>gorriones</u> / un <u>gorrión</u></i> artículo definido / artículo indefinido plural / singular
jardín	<i>al jardín / mi jardín</i> artículo definido / adjetivo posesivo
arena	<i>arena / la arena</i> sin artículo / con artículo

Tras haber analizado la traducción de los sustantivos, nos gustaría considerar algunos aspectos léxico-semánticos en cuanto a la traducción del verbo *abite* –forma equivalente al presente continuo, cuyo infinitivo es *abiru*–.

El significado original de este verbo es ‘echarse agua u otra cosa encima’, pero normalmente se emplea en expresiones como *hito-furo abiru* –‘darse un baño’– y sobre todo con la expresión *shawaa abiru* –‘darse una ducha, ducharse’–.

En las versiones de los colaboradores que estamos analizando podemos ver este verbo traducido como:

- ‘echarse’/ ‘ponerse’ arena
- ‘ ducharse’ con arena
- ‘bañarse’ con arena
- ‘jugar’ con arena

De todas ellas, llama la atención ‘ ducharse ’ con arena:

La luz de la primavera.

En mi patio

unos gorriones están duchándose con la arenilla.

(C2)

En efecto, esta expresión puede considerarse una impropiedad léxica, y por tanto, una falta de adecuación en cuanto al uso del español⁴⁸. Si bien en japonés el verbo *abiru* puede significar ‘bañarse’ o ‘ ducharse ’, en español, con el complemento “con arena” se utilizaría sólo ‘bañarse’, en paralelismo con otras expresiones como “baño de sol” o “baño de multitudes” y nunca “*ducha de sol” o “*ducha de multitudes”.

Por otra parte, otro criterio tomado en cuenta en distinta medida por los traductores, es la conservación del orden de aparición de los elementos tal como se presentan en el haiku original, siempre que sea posible.

A este respecto, V. Haya (2013: 164) manifiesta:

Hemos dicho ya que un haiku es una instantánea de la realidad. “Lo fundamental” del momento que logra capturar la fotografía, la pintura o la acuarela, lo capta el haiku. Pero, además, en sus reducidos límites, el haiku puede narrar cómo el poeta va sumergiéndose en la escena, cómo va penetrando en el asombro. De ahí la importancia del orden de aparición de las palabras en japonés (cosa que no siempre puede conservarse en la traducción, aunque en todo caso debería intentarse).

En el original del haiku (2) que nos ocupa, la secuencia de las palabras con contenido conceptual es la siguiente —mostramos tachadas las palabras con contenido procedimental y los versos, separados por barras —:

Haru ~~no~~ hi ~~ya~~ / niwa ~~ni~~ suzume ~~no~~ / suna abite

primavera día / jardín—gorrión(es) / arena— bañándose

⁴⁸ No así en cuanto al japonés, dado que *abiru* significa ‘echarse agua u **otra cosa** encima’ (la negrita es nuestra).

En este aspecto –y en otros–, la traducción realizada por F. Rodríguez-Izquierdo sigue fielmente el orden de los versos del texto fuente, aunque con la variación correspondiente en las palabras para adaptarlo al orden lógico-sintáctico del español:

*Día de primavera;
gorriones en el jardín
bañándose en arena.*

En las versiones de los colaboradores, por su parte, se aprecia que casi el 54% también sigue el orden de los versos del original. De entre ellas, en más de la mitad de los casos (un 28%), se observa una intención clara de seguir también al máximo posible la secuencia de aparición de las palabras del haiku original, que, como puede verse en las siguientes traducciones, queda referida al segundo verso:

/ niwa ni suzume no /

/ jardín–gorrión(es) /

Veamos las tres versiones correspondientes al porcentaje apuntado:

*La luz de la primavera.
En mi patio
unos gorriones están duchándose con la arenilla.*
(C2)

*Bajo el sol primaveral, en nuestro jardín, los gorriones se
disfruten del baño con arenas.*

(C7)

En un día de primavera, en un jardín, hay un gorrión echándose arena.

(C11)

Para finalizar este análisis, tomamos unas palabras de V. Haya (2007b) en las que se habla de la necesidad de que la traducción sea fiel al original, sin añadir ni quitar elementos:

Tratar de meter en el haiku más de lo que hay en él es más desgraciado que no descubrir algo de lo que contiene. Si escribir haikus es un magnífico entrenamiento de apertura al misterio, traducir y comentar haikus te enseña la difícil tarea de ser prudente (*ibíd.*, 12).

En algunas versiones que los colaboradores han realizado de este haiku (2) se aprecia la presencia de palabras que no están en el original. Sin embargo, no son añadidos distorsionantes que afecten a la transparencia del haiku, sino que se trata de palabras que, si bien no aparecen explícitamente en el original, pueden inferirse.

Mostramos algunos ejemplos, en los que se muestran subrayadas las expresiones que no están en el texto fuente:

*En un día de primavera juegan unos gorriones (un
gorrión) en el jardín echándose arena.*

(C1)

En el original no aparece el verbo “jugar”, sin embargo, si imaginamos la escena de varios gorriones frotando su cuerpecillo contra la arena, bien podemos sobrentender que *juegan*.

Lo mismo sucede en esta otra versión:

*En un día de primavera han venido los gorriones al jardín
y ahora se bañan con arena.*

(C4)

En efecto, el verbo “venir” no está en el original, pero es evidente que si los gorriones están en el jardín es porque se infiere que *han venido*, de lo contrario tendríamos que sobrentender que estaban enjaulados.

Más llamativa que la implementación de estas palabras, es la ausencia de otras. Así, en la versión de la colaboradora (C8):

En el día de primavera, un gorrión se echa arena.

se ha omitido la traducción de *niwa ni* –‘en el jardín’–:

Esta omisión, por tanto, priva al haiku de su ubicación espacial, lo cual es relevante para la comprensión de su sentido, para poder imaginar la escena, pues desconocemos si esta arena es de una playa, de un parque público, etc. Es decir, que la no traducción de esta palabra repercute significativamente en el aumento de opacidad del texto.

Algo similar sucede con la traducción de esta colaboradora:

En un día de la primavera, ha venido pajarito jugando en el jardín.

(C10)

en la que no aparece la traducción de *sun* –‘arena’–:

En esta versión, la forma verbal *abite* –‘bañándose’– se ha traducido como ‘jugando’, pero no se dice con qué juega el *pajarito*, a pesar de estar explícito en el original. En consecuencia, la escena que cabe inferir en ausencia de este término puede ser muy diferente, pues podemos sobrentender que juega con una rama, una hoja, una miga de pan, etc. De la misma manera que en el caso anterior, esta omisión afecta negativamente a la transparencia por rebajar la comprensibilidad de este haiku.

3.2.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (2)

分け入れば水音ばかり春の草

Wakeireba mizuoto bakari haru no kusa

Kaga no Chiyojo

*Abriéndose paso
se escucha sólo el agua
entre la verde hierba.*

(S. Ota y E. Gallego, 2013: 69)

(C1)

En un día de primavera juegan unos gorriones en el jardín echándose arena.

Comentario:

He dudado del número unos gorriones-un gorrión). En japonés de vez en cuando el número es ambiguo.

(C2)

La luz de la primavera.

En mi patio

unos gorriones están duchándose con la arenilla.

Dificultad n.º: 16

Comentario:

haru no hi puede ser también un día primaveral

(C3)

*En un día de primavera han venido
los gorriones al jardín y ahora se
bañan con arena.*

<p>(C4)</p> <p><i>Un gorrión en un patio jugando con arena un día de primavera</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 13</p>
<p>(C5)</p> <p><i>En el día de primavera un gorrión en mi jardín ducha la arena</i></p>
<p>(C6)</p> <p><i>Bajo del sol de primavera Vienen los gorriones al jardín Se bañan con arena</i></p>
<p>(C7)</p> <p><i>Bajo el sol primaveral, en nuestro jardín, los gorriones se disfruten del baño con arenas.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>En el día de primavera, un gorrión se echa arena.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Un gorrión se alegrará del clima apacible. Puedo imaginar que él está jugando activamente.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>En jardín primaveral se pone gorrión a arena.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Está escrito ambiente agradable primaveral.</p>

(C10)

*En un día de la primavera,
ha venido pajarito jugando
en el jardín.*

Dificultad n.º: 1,2

Comentario:

Creo que no hay dificultad para imaginar la escena, pero a lo mejor le cuesta imaginar la primavera que está describiendo.

(C11)

En un día de primavera, en un jardín, hay un gorrión echándose arena.

Comentario:

En un día de primavera, un gorrión vino al jardín del poeta y se está echando arena. La escena se está enfocada al jardín muy pequeño del poeta (en realidad no está escrito, pero seguro que lo es), y se puede imaginar un gorrión que está disfrutando la primavera.

El “no” significa que “suzume” es sujeto de este haiku. Este estilo es muy de literatura, sobre todo se usa en poemas, y no es Kireji.

(C12)

Un día de primavera el baño de arena [que dejaron] los "sparrows" en el jardín.

Comentario:

Parece que el autor está celebrando esta escena de la primavera en su jardín a pesar del desastre que causaron los pajaritos.

(C13)

*Un día de primavera en el jardín
me cubre el polvo
que a su paso dejan los gorriones.*

Comentario:

El despertar de la primavera cargada de vida se siente alrededor.

3.3 ANÁLISIS DEL HAIKU (3)

分け入れば水音ばかり春の草

Wakeireba mizuoto bakari haru no kusa

Kaga no Chiyojo (1701-1775)

*Abriéndose paso
se escucha sólo el agua
entre la verde hierba.*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013:69)

El original japonés de este haiku responde al patrón formal de lo que normalmente se considera preceptivo en el haiku: tres versos con distribución silábica 5-7-5. Aun así, sólo en el 33% de las correspondientes traducciones se ha preferido la división en versos. Veamos un ejemplo:

*Al meterme en campo
Oigo murmullo de agua
Entre hierbas de primavera
(C6)*

En el resto, mientras que en algunas:

Penetra en hierba primaveral para oír solo el sonido de agua.

(C9)

resulta sencilla la transformación formal a tres versos, como la que sigue:

*Penetra en hierba primaveral
para oír solo
el sonido de agua.*

O en esta otra:

*Cuando me adentro (en campo), solo suena el sonido de
agua, en hierbas de primavera.*

(C11)

en la que las comas que se han empleado en la traducción (recordemos la ausencia de los signos de puntuación en el haiku) aportan procedimentalmente la información necesaria para dividirla en tres.

Se dan casos como en:

*Marchando hacia el río, sólo oigo el sonido de corriente
de agua, ya que el río está lleno de hierbas de primavera.*

(C1)

en el que se ha optado, como el propio colaborador manifiesta, por una “traducción explicativa”, donde resulta del todo imposible la distribución en tres versos.

Ahora bien, mejor quizás habría que decir que, más que una traducción explicativa, es una transformación del haiku en un texto narrativo al que se le han añadido numerosos elementos ajenos al texto fuente, los cuales marcamos mediante subrayado. Estos aspectos –presentación como texto narrativo y añadidos– alejan la traducción considerablemente del haiku original tanto en lo formal (recordemos, por ejemplo, que la brevedad es parte de la esencia de esta forma poética) como en el contenido conceptual, haciéndola con ello opaca.

Justifica este colaborador su traducción diciendo que “es difícil traducir palabra por palabra”. Creemos que esta explicación, aunque sencilla y escueta, encierra, sin embargo, más contenido de lo que puede parecer a primera vista.

Porque lo difícil no son en sí las palabras utilizadas en el original, su contenido conceptual, que pueden tener de hecho su equivalencia en español. Lo verdaderamente difícil es la ausencia en el texto fuente de las instrucciones acerca de cómo manejar dichos conceptos, de qué relaciones hay entre ellos, es decir, la falta de elementos procedimentales. Manifiesta al respecto V. Haya (2013:73) que “lo que el japonés hace cuando lee un haiku es tratar de percibir de un modo instintivo y directo qué se le está comunicando”. Pero, claro está, una cosa es percibir lo comunicado y otra muy diferente es tratar de verterlo al español. Porque el español requiere explicitar esas relaciones que en japonés pueden quedar como sugerencias cargadas de polisemia.

Observemos este haiku con más detalle en las versiones de otros colaboradores:

— La primera palabra 分け入れば (*wakeireba*) –único verbo del haiku– es explicada por (C11) de la siguiente manera:

Podremos decir que el verbo *wakeiru* es perífrasis. En general estos verbos nos asocian algunas situaciones bastante limitadas. En este caso *wakeiru* significa adelantar en algún lugar abriéndose paso aunque no esté escrito dónde.

Nótese la plena coincidencia del subrayado (que es nuestro), con la traducción de las profesionales S. Ota y E. Gallego, de la que hemos partido. Otras traducciones de este verbo han sido mediante verbos de movimiento cuasi-sinónimos contextualmente: marchar / penetrar / internarse / meterse / seguir / entrar.

El primer problema que surge es: ¿qué o quién se abre paso? Recordemos que el idioma japonés no posee flexión verbal y, además, frecuentemente se elide el sujeto. Diríamos que el grado de opacidad en este sentido es alto o, dicho desde una perspectiva más japonesa, que el abanico de sugerencias queda abierto. Y volviendo a la pregunta de qué o quién se abre paso, las respuestas reflejadas en las traducciones son varias:

a) Primera persona de singular (yo). Casi el 60% de los colaboradores ha elegido esta opción, por otra parte, la más habitual cuando no hay un sujeto explícito, pues se identifica al poeta –en este caso la poeta– con el sujeto:

*Al meterme en campo
Oigo murmullo de agua
Entre hierbas de primavera*
(C6)

b) Tercera persona de singular (él/ella):

Penetra en hierba primaveral para oír solo el sonido de agua.
(C9)

c) Tercera persona de plural: (ellos/ellas):

Entrando en hierbas de primavera, solo oyen el sonido de agua.
(C8)

d) Impersonal (aunque en esta traducción se ha omitido el equivalente al verbo *wakeireba*, además de otros elementos):

En la primavera, se siente sonido de agua en la montaña.
(C10)

Obsérvese que las traductoras S. Ota y E. Gallego han optado por una forma no personal –“abriéndose paso”– para el único verbo del texto fuente, y han añadido otro, personal, –*se escucha*– que no aparece explícitamente, aunque sí de forma implícita. Es decir, –*mizuoto bakari* en el original, ‘sólo sonido de agua’– se transforma en “se escucha sólo el agua”, en una traducción implementada. Esto es, el sustantivo “sonido” se traduce tautológicamente por un verbo perteneciente al mismo campo semántico, como es “se escucha”. En esta interpretación es *el agua* la que se abre paso.

Como acabamos de ver, sólo la elección del sujeto ofrece múltiples posibilidades.

— La siguiente pregunta, una vez definido el sujeto, es: ¿por dónde se abre paso/penetra/se interna/sigue...? Pues el verbo, en sus diferentes traducciones, exige argumentalmente un complemento espacial.

Tres colaboradores [(C2), (C10) y (C11)], manifiestan en sus comentarios que esta información no aparece de forma explícita y dos de ellas apelan a la “imaginación” del lector para completar la escena (el subrayado es nuestro):

“No se refiere dónde interna pero nos imaginamos algún escenario por la palabra *wakeireba*” (C2);

“Aquí no se pone lugar *donde* por eso hay que tener imaginación del lugar” (C10)

En el papel activo del lector y en la necesidad de imaginación para interpretar el haiku estos colaboradores coinciden plenamente con S. Ota y E. Gallego (2013:235) cuando manifiestan que “La interpretación del haiku depende en gran parte de cada lector/a. El haiku de por sí tiene un carácter incompleto que el lector debe completar con su imaginación”.

Sin embargo, una cosa es completar *con la imaginación* lo que sólo está sugerido, hacer más transparente lo que puede resultar en cierta medida opaco, y otra muy distinta añadir palabras que no están en el original, ya que esto sería, más que una traducción, una recreación o incluso una hipertraducción.

Una colaboradora –concretamente la (C11)–, es consciente de lo delicado de esta decisión, de la necesidad de fidelidad al texto fuente y señala:

Para la traducción añadí “en campo”, pero dudo mucho si está bien añadir palabras para ser más exacto a poema original.

En efecto, el contenido recuperado por inferencia se presta a inexactitudes por abducción o falsa deducción, que incluso fácilmente puede llevar a sobrentendidos y malentendidos.

De hecho, en la versión de esta misma colaboradora se lee literalmente esta expresión, pero añadida entre paréntesis, expresando así la inferencia cierta de un complemento de lugar, aunque con la incertidumbre léxica de si es “campo” u otro nombre de lugar posible:

*Cuando me adentro (en campo), solo suena el sonido de
agua, en hierbas de primavera.*

(C11)

Lo mismo hace la colaboradora (C2), pero ahora con otra versión léxica inferida:

*Internado (en lo profundo de la naturaleza)
las corrientes de agua, solo sus sonidos,
se ven hierbas primaverales*

(C2)

A diferencia de la traducción de (C11), donde sí se explica y justifica la inferencia, hay otra en la que se ha añadido un nuevo término –curiosamente el mismo que (C11) – pero en este caso el colaborador no explica ni justifica nada.

*Al meterme en campo
Oigo murmullo de agua
Entre hierbas de primavera*

(C6)

Podría pensarse, sin embargo, que al introducir esta nueva expresión –como hemos visto, por otra parte, el verbo requiere sintáctico-semánticamente un complemento espacial–, no se está haciendo otra cosa sino explicitar por asociación lingüística dicho argumento espacial.

No obstante, no hemos de excluir tampoco la asociación extralingüística con términos léxicos que están explícitos en el texto: el *agua*, la *hierba*, ya que nos llevan a inferir distintos términos léxicos espaciales: *campo* o *en lo profundo de la naturaleza*, como hemos comprobado en los colaboradores (C11) y (C6), y (C2), respectivamente, pero también nos pueden situar, como hace la colaboradora (C10), *en montaña*:

En la primavera, se siente sonido de agua en montaña.

(C10)

Curiosamente, vemos cómo puede establecerse una relación simétrica entre contenido explícito e implícito, pues, por una parte, sabemos que un término conceptual puede llevar asociadas numerosas connotaciones, pero también, como acabamos de señalar en los ejemplos anteriores, puede darse el recorrido inverso, y el mundo de sugerencias asociativas puede explicitarse en el texto, incluso por medio de solidaridades léxicas: (“*meterme* + en campo”, “*internado* + en lo profundo de la naturaleza”).

Siguiendo con las diferentes lecturas que pueden hacerse de un mismo haiku, observamos que en el resto de las traducciones se ha identificado en el texto lo que para las anteriores no aparecía, esto es, se ha interpretado el tercer verso del haiku original –*haru no kusa*, ‘hierba de primavera’– como el complemento espacial o de lugar requerido por el verbo de movimiento.

Comencemos viendo algunas interpretaciones en este sentido mediante dos traducciones paralelas:

Penetro en las hierbas primaverales, sólo oigo el susurro del agua

(C3)

*Me meto en las gramas⁴⁹ de primavera y lo que escucho es
solo el sonido del agua.*

(C12)

⁴⁹ El *DRAE*²² recoge en la segunda acepción de *grama*: “Ec., Hond., Pan., Perú y P.Rico. césped (hierba menuda)”.

En estas traducciones, el sujeto –el yo de la poeta– vendría dado por la elección de la desinencia de la primera persona de singular para el verbo. Y el verbo, que ocupa el primer verso en el original –*wakeireba*, “penetro”, “me meto”–, se relaciona con el tercero –*haru no kusa*, “hierbas primaverales”, “gramas de primavera”–, en el que encuentra su complemento espacial, de lugar, introducido en ambos ejemplos por la preposición *en* –“en las hierbas primaverales”, “en las gramas de primavera”–.

En otra interpretación similar se ha empleado la preposición *entre*:

“entre las plantas primaveral”

(C7)

Siguiendo con las traducciones realizadas por (C3) y (C12), al segundo verso –*mizuoto bakari* en el original, ‘sólo sonido de agua’– se le ha añadido un verbo, también en primera persona de singular, –“oigo”, “escucho”–, de forma similar a lo realizado por S. Ota y E. Gallego, aunque con una diferencia: en el caso de las traductoras profesionales el sustantivo *sonido* se sustituye por un verbo perteneciente al mismo campo semántico de percepción sensible, mientras que las colaboradoras añaden el verbo, manteniendo también el sustantivo original –“sonido”–, así como los sustantivos “murmullo” y “susurro”, también de su mismo campo semántico.

Por consiguiente, a través de este recurso de cohesión léxica por el que aparecen dos términos pertenecientes al mismo campo semántico, se potencia el aspecto sensitivo perteneciente a este campo –“oigo-susurro”, en la traducción de (C3) y “escucho-sonido”, en la traducción de (C12). Es preciso tener en cuenta que dada la brevedad del haiku el efecto de este recurso léxico cohesivo es muy significativo.

Insistimos en que estas posibilidades de lectura radican en la ausencia de elementos formales que aporten instrucciones de cómo relacionar cohesivamente los conceptos, puesto que literalmente, verso a verso, el haiku vendría a decir:

Wakeireba + mizuoto bakari + haru no kusa

Abrirse paso + aguasonido solamente + primavera de hierba

Una interpretación distinta a la expuesta anteriormente con respecto a las traducciones paralelas de (C3) y (C12), puede observarse en la que sigue:

Cuando me adentro (en campo), solo suena el sonido de agua, en hierbas de primavera.

(C11)

En ella se aprecia la coincidencia, por una parte, con las traductoras S. Ota y E. Gallego en la forma de interpretar la relación entre el segundo y el tercer verso –es el sonido del agua el que suena en las hierbas–; y por otra parte, con la presencia del yo de la poeta –“me adentro”–, como en las traducciones de (C3), (C7) (C11) y (C12).

En relación con la palabra de estación o *kigo* –*haru no kusa*–, la mayoría ha elegido la traducción literal con una ligera variante: “hierbas de primavera / primaverales”, que, junto con la variante singular del sustantivo: “hierba primaveral”, suma más del 61% de los casos registrados. Otras versiones ya minoritarias son: “gramas de primavera”, “plantas *primaveral” o “floresta *primavera”.

En la siguiente traducción:

En la primavera, se siente sonido de agua en la montaña.

(C10)

la colaboradora emplea una sinécdoque al reformular el originario “hierbas de primavera” como “primavera”, expresando semánticamente la parte a través formalmente del todo. O, dicho de otro modo, la evocación de la primavera a la que nos llevan estas hierbas es tan fuerte, que se ha prescindido de ellas en la traducción para centrarse solamente en la *primavera*.

Es curioso cómo este mismo recurso tropológico es usado por las traductoras S. Ota y E. Gallego, pero en sentido inverso, Es decir, expresando semánticamente el todo –“hierbas de primavera”– a través formalmente de la parte –“verde hierba”–. O, en otras palabras, tomando en lugar de la hierba primaveral su característica más destacable –su color verde, fresco, lozano–, expresado como epíteto, por un proceso también de antonomasia.

Asimismo, respecto a la palabra de estación empleada en este haiku –*haru*, ‘primavera’–, dos de los colaboradores destacan la importancia de los valores asociados que ésta posee para los japoneses. Uno de ellos se pregunta: “¿Hay primavera tan clara en España?” (C6), y otra comenta: “Hay que leer situación de primavera de Japón” (C10).

Como ya se ha mencionado, en Japón, el paso de las estaciones está fuertemente arraigado en la vida cotidiana, que puede observarse, por ejemplo, en la conciencia que se posee de los alimentos pertenecientes a cada época o en la decoración de los establecimientos públicos alusiva a la primavera –sobre todo flores de cerezo– o al otoño –hojas de arce de distintas tonalidades–.

Otros colaboradores, sin mencionar expresamente el *kigo*, hablan en sus comentarios del “sonido del agua de deshielo” que se produce en primavera (C11), de la procedencia del agua: “puede ser que la nieve del invierno que se ha derretido” (C12) o de que este haiku es “Expresión de la frescura de la vida que renace tras el invierno” (C13).

En definitiva, el contexto geográfico y cultural, aportador de estos aspectos propios de Japón, como pueden ser su situación geofísica y las características tan marcadas de sus estaciones, resulta necesario para el receptor / lector, dada su importancia para alcanzar un nivel de comprensibilidad mayor y recuperar todos los implícitos que se hallan en el original.

Nos gustaría detenernos ahora en algunas cuestiones referidas al uso del lenguaje en el haiku. En este sentido, V. Haya (2013:87-88) destaca la necesidad de naturalidad y la “prohibición”, por tanto, de toda artificiosidad. Así, expone:

En haiku se puede hacer y decir de todo, mientras sea con naturalidad. Lo único que está prohibido es la artificiosidad. Y las figuras del lenguaje, para el poeta de haiku, lo son; lo son hasta en sus mínimas expresiones. Adecuar cada verbo a cada sujeto es fundamental: el viento no “peina” los trigales ni “araña” la superficie del lago. La manipulación de los verbos, las metáforas, las analogías están mal vistas en el haiku.

En las traducciones del haiku (3) que venimos comentando, lo que la mayoría de los colaboradores (casi el 67%) ha traducido como “el sonido de agua”, ha tenido las variantes: “susurro del agua” (C3) y (C6) y “murmullo del agua” (C11). Cabe preguntarnos si podrían considerarse estas expresiones como personificaciones, ya que en el *DRAE*²² la segunda acepción de *murmullo* es: “Ruido continuado y confuso de algunas cosas”; y la de *susurro*: “Ruido suave y remiso que naturalmente hacen algunas cosas”.

Sin embargo, creemos que el hecho de relacionar estos términos con el hablar es plausible, por lo que podría calificarse, en efecto, de personificación. Tomando en cuenta lo dicho por V. Haya según lo cual las figuras del lenguaje hasta en sus mínimas expresiones son consideradas como artificiosidad para el poeta del haiku, quizás el empleo de estos verbos no contribuiría a la transparencia y sería preferible la traducción ortosémica de *mizuoto* por “sonido de agua”.

Tampoco contribuiría a la transparencia si nos posicionamos en entender expresiones como *murmullo del agua*, *susurro del viento* –extensibles igualmente a *falda del monte*, *ojo del puente*, etc.– como casos lexicalizados de metáforas con personificación, que nos aportaría un alto grado de opacidad textual.

Un ejemplo que presenta comparación lo encontramos en la siguiente traducción:

*Como agua que corre
se escucha mi paso a través
de la hierba primaveral*

(C13)

que, según el criterio anterior, habría que desterrar. Recuérdese que si en muchos haikus se alberga una comparación, es sólo sugerida.

Por último, nos gustaría señalar que también la interpretación de la relación temporal que puede establecerse entre los distintos elementos del haiku ofrece diferentes posibilidades.

Así, mientras en algunas traducciones se aprecia una simultaneidad, como en:

Sigo entre las plantas primaveral sintiendo sólo el sonido del agua.

(C7)

donde se observa que las acciones de los verbos son simultáneas, con el significado de ‘mientras sigo entre las plantas siento el sonido del agua’.

En otras, sin embargo, se ha optado por marcar la sucesividad, como en:

*Me meto en las gramas de primavera y lo que escucho es solo el
sonido del agua.*

(C12)

donde claramente se aprecian dos acciones sucesivas, unidas por la conjunción “y” con el valor temporal ‘y después’, cuyo sentido sería algo así como ‘primero me meto en las gramas y después escucho el sonido del agua’.

3.3.1. *CORPUS* TRABAJADO. ANEXO HAIKU (3)

分け入れば水音ばかり春の草

Wakeireba mizuoto bakari haru no kusa

Kaga no Chiyojo

*Abriéndose paso
se escucha sólo el agua
entre la verde hierba.*

(S. Ota y E. Gallego, 2013: 69)

(C1)

*Marchando hacia el río, sólo oigo el sonido de corriente de agua, ya que el río
está lleno de hierbas de primavera.*

Comentario:

Es difícil traducir palabra por palabra. Puede ser una traducción explicativa.

(C2)

*La luz de la primavera.
En mi patio
unos gorriones están duchándose con la arenilla.*

Dificultad n.º: 16

Comentario:

haru no hi puede ser también un día primaveral

(C3)

*En un día de primavera han venido
los gorriones al jardín y ahora se
bañan con arena.*

<p>(C4)</p> <p><i>Un gorrión en un patio jugando con arena un día de primavera</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 13</p>
<p>(C5)</p> <p><i>En el día de primavera un gorrión en mi jardín ducha la arena</i></p>
<p>(C6)</p> <p><i>Bajo del sol de primavera Vienen los gorriones al jardín Se bañan con arena</i></p>
<p>(C7)</p> <p><i>Bajo el sol primaveral, en nuestro jardín, los gorriones se disfruten del baño con arenas.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>En el día de primavera, un gorrión se echa arena.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Un gorrión se alegrará del clima apacible. Puedo imaginar que él está jugando activamente.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>En jardín primaveral se pone gorrión a arena.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Está escrito ambiente agradable primaveral.</p>

<p>(C10)</p> <p><i>En otoño oscuro, Por aquí no hay nadie menos que yo.</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u> :1, 2</p> <p><u>Comentario:</u> Creo que no hay dificultad para imaginar la escena, pero a lo mejor le cuesta imaginar la primavera que está describiendo.</p>
<p>(C11)</p> <p><i>En un día de primavera, en un jardín, hay un gorrión echándose arena.</i></p> <p><u>Comentario:</u> En un día de primavera, un gorrión vino al jardín del poeta y se está echando arena. La escena se está enfocada al jardín muy pequeño del poeta (en realidad no está escrito, pero seguro que lo es), y se puede imaginar un gorrión que está disfrutando la primavera.</p>
<p>(C12)</p> <p><i>Un día de primavera el baño de arena [que dejaron] los "sparrows" en el jardín.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Parece que el autor está celebrando esta escena de la primavera en su jardín a pesar del desastre que causaron los pajaritos.</p>
<p>(C13)</p> <p><i>Un día de primavera en el jardín me cubre el polvo que a su paso dejan los gorriones.</i></p> <p><u>Comentario:</u> El despertar de la primavera cargada de vida se siente alrededor.</p>

3.4 ANÁLISIS DEL HAIKU (4)

犬が来て水飲む音の夜寒かな

Inu ga kite mizu nomu oto no yosamu kana

Shiki (1867-1902)

Noche fría

Sorbidos del perro que vino

A beber agua

(Trad.: J. Rodríguez, 1996: 32)

El autor de este poema es Shiki –recordemos que es creación suya el propio término *haiku* y que a partir de él se puede hablar de haiku contemporáneo–. La métrica de este poema responde a la pauta formal de distribuir las 17 sílabas en tres versos (5-7-5), aunque en muchas de sus traducciones se ha obviado este aspecto y sólo el 33% de los colaboradores⁵⁰ ha optado por reproducirlo con los tres versos del original.

Así, encontramos versiones de uno, tres y cuatro versos:

De un verso:

Un perro ha venido y está tomando agua [lo que destaca] el frío de la noche.

(C12)

De tres versos:

Oigo haber venido a un perro

Oigo estar bebiendo agua

Hace mucho frío

(C6)

⁵⁰ En el análisis de este haiku (4) los porcentajes están dados sobre un total de doce traducciones, ya que uno de los colaboradores no presentó la correspondiente traducción.

De cuatro versos:

*Será el frío nocturno
el sonido en los lengüetazos
del perro que ha venido
a beber agua*
(C13)

Es interesante observar cómo en el haiku el lenguaje se desprende de todo lo que no es esencial. Así, por ejemplo, en el segundo verso *mizu nomu oto no* –literalmente agua / beber / sonido / partícula traducible por ‘eso de’–, se ha omitido la partícula que en japonés estándar marca el objeto directo y que va siempre pospuesta a éste – *mizu o nomu oto no*–. Es decir, que se prescinde de elementos que pueden aportar contenido procedimental para dejar la mayoría de las veces tan sólo aquéllos con contenido conceptual.

Ya se ha comentado que desde la perspectiva de un hispanohablante esta circunstancia se tomaría como un esfuerzo adicional que el lector se ve obligado a asumir y que disminuye el nivel de transparencia del texto, mientras que desde el punto de vista japonés la ausencia de estas instrucciones codificadas posibilita en numerosas ocasiones una multiplicidad de interpretaciones, que enriquece el haiku.

Por otra parte, las propias características morfosintácticas del japonés permiten la ausencia de elementos procedimentales que en español son de obligado uso. Comparemos algunos aspectos, comenzando por el primer verso:

Inu ga kite
perro / (partícula indicadora de sujeto) /venir

En japonés, que como sabemos no hay artículos, puede expresarse la alternancia marcada en español con artículo indefinido/definido a través del uso de las partículas *ga/wa*. En este haiku (4), sin embargo, aparece sólo *ga*, en el primer verso, con la instrucción procedimental de marcar el sujeto, que es otra de

sus funciones. Pero como al traducirse al español se hace necesario el uso del artículo, ofrecemos las distintas soluciones de los colaboradores:

— El 58,3% ha optado por el artículo indeterminado *–un perro–*, por ejemplo:

*Oyendo a **un** perro sorber, que ha venido, siento frío de la noche.*

(C3)

— Y el 25% por el artículo determinado *–el perro–*, así:

*Siento frío de la noche al oír **al** perro regresado bebiendo agua.*

(C7)

Siendo éstas las restantes traducciones:

— Sin artículo, por calco del japonés. Nótese también la ausencia del artículo en *noche fría*:

Perro viene y toma agua ruidosamente en noche fría.

(C9)

— Con alternancia de artículo indefinido/definido:

*Viene **un** perro. Oigo **al** perro beber agua. Noche fría.*

(C8)

Recordemos que la elección de un tipo u otro de artículos lleva asociadas en español distintas instrucciones procedimentales; así, el artículo indefinido o indeterminado según el *DRAE*²² es el: “artículo que se antepone al nombre para indicar que este se refiere a entidades no consabidas por los interlocutores. En singular, *un, una*, y en plural, *unos, unas*”. Y el artículo definido o determinado, también según el *DRAE*²² es el: “artículo que principalmente sirve para limitar la extensión del nombre a entidades ya consabidas por los interlocutores. Tiene en singular las formas *el, la, lo*, según el género, y en plural, *los, las*”.

En cuanto al verbo de este primer verso –*kite*, ‘venir’–, en japonés aparece desprovisto de toda marca de modo, tiempo, número o persona, pero en este caso, la forma *kite* posee un contenido procedimental cohesivo catafórico que indica que es una acción anterior a otra que le sigue; normalmente sería el segundo verbo el que contendría la información tempo-aspectual, pero en este haiku el verbo siguiente –*nomu*, ‘beber’–, aparece en infinitivo, por lo que tampoco aporta ningún otro contenido procedimental, sino sólo el conceptual.

Por tanto, podemos concluir que en este haiku no hay ninguna información procedimental, aparte de la aspectual, de modo que, como tantas veces ocurre, la interpretación queda en manos del oyente / lector. Ahora bien, a la hora de traducir al español, hay que tomar decisiones en lo referente a todos estos aspectos procedimentales, lo cual permite acceder a un abanico amplio de posibilidades interpretativas.

Transcribimos –sin respetar la tipografía versal de las versiones de este haiku (4), dado que no es necesario para el fin perseguido aquí–, los siguientes ejemplos que nos permiten ver dichas posibilidades, según los distintos colaboradores:

Viene un perro y toma agua (C1)

Un perro ha venido, se oye que está bebiendo agua. (C2)

Viene un perro. Oigo al perro beber agua. (C8)

(...) un perro ha venido tomando agua. (C10)

Vino un perro y el sonido que bebe agua (C11)

Un perro ha venido y está tomando agua (C12)

(...) del perro que ha venido a beber agua (C13)

Como puede observarse, primeramente, *kite* –‘venir’–, se ha traducido desde diferentes tiempos y aspectos: por presente (*viene*), pretérito perfecto (*ha venido*) y pretérito perfecto simple (*vino*); y lo mismo ocurre con *nomu* –‘beber/tomar’–:

presente (*bebe/toma*) y presente continuo (*está bebiendo/tomando, tomando*); además desde diferentes formas verbales, como es el único caso del verbo de infinitivo (*beber*).

En segundo lugar, *kite* ‘venir’, como marca cohesiva catafórica, ya que anuncia que otra acción viene detrás, en este caso *nomu* –‘beber/tomar’, es un indicador de concordancia entre dos verbos. En las traducciones al español, se marca el significado procedimental catafórico mediante el verbo + la conjunción coordinante *y*; la conjunción subordinante *a*; o los signos de puntuación, como la *coma* y el *punto y seguido*.

Dicha relación de concordancia, que en japonés siempre es sucesiva, puede ser expresada en español desde la sucesividad (*Viene un perro y toma agua* (C1)), incluso ésta con un matiz de finalidad ((...) *del perro que ha venido a beber agua* (C13)) o la simultaneidad ((...) *un perro ha venido tomando agua* (C10)).

Posiblemente, un lector hispanohablante diría que no son lo mismo aspectualmente las perífrasis verbales: “venir a beber agua” y “venir y beber agua”, y se preguntaría cuál es la versión más fiel a la original, la más transparente, pero sabiendo que no hay una única respuesta, dado que en el haiku siempre está la puerta abierta a varias interpretaciones.

Se constata, también, cómo estas diferencias en cuanto a las características gramaticales del japonés y el español repercuten de forma considerable en la métrica y, por tanto, en la traducción, pues lo que en japonés “cabe” en pocas sílabas, en español “ocupa” más. Así, por ejemplo, este haiku (4) que suma 17 sílabas en japonés (5-7-5), se expresa en 24 (7-10-7) y 22 (9-6-7) sílabas en las traducciones de (C2) y (C5) respectivamente:

*Un perro ha venido,
se oye que está bebiendo agua.
¡Qué fría es esta noche!*
(C2)

El perro viene y bebe el agua

he oído de eso

qué frío esta noche

(C5)

Ya hemos visto que *legibilidad*, según D. Cassany (2004: 21), se refiere al grado de facilidad con que se puede leer, comprender y memorizar un texto escrito. También que ésta se clasifica en *legibilidad tipográfica* –que trata la percepción visual del texto– y *legibilidad lingüística* –que trata de aspectos estrictamente verbales, como la selección léxica–. El hecho de la existencia en la escritura japonesa de varios sistemas: *hiragana*, *katakana* y *kanji*, le confiere unas características peculiares en este ámbito.

Así, en un haiku japonés hay palabras que pueden escribirse en *hiragana* –uno de los dos silabarios– o en *kanji* –los ideogramas–. Debido a la abundantísima homofonía del idioma japonés (recordemos que sólo posee 112 sílabas, frente a las 2.518 del español), escribir una palabra en *hiragana* puede provocar ambigüedad, con la consiguiente polisemia, que en el caso del haiku no es necesario resolver, pues no supone un problema sino que, como ya ha quedado expuesto, es una característica propia valorada positivamente. Pero tal ambigüedad desaparece cuando estas palabras homófonas son escritas con *kanjis* o ideogramas, que normalmente serán distintos para cada significado.

Esta doble posibilidad de escritura se da con el *kireji* –‘palabra que corta’–, *kana*. Este término, que se sitúa al final del haiku, puede aparecer escrito en el silabario *hiragana* (かな) o en *kanji* (哉). Si se escribe en *kanji*, no hay posibilidad de ambigüedad, pero si aparece en *hiragana*, como en el original de este haiku (4), se produce una homofonía con otra palabra. Lo que sucede es que la correspondiente al *kireji* (かな/哉) es una palabra antigua que no se usa en la actualidad, como lo hace notar una de las colaboradoras: “*kana* es una palabra que no usan ahora y tenemos que entender este sentido” (C10).

La identificación y el uso en el haiku de este término parecen estar claros para los japoneses, por su conocimiento más o menos profundo de estos poemas,

pero no así para otras personas que, aun versadas en el idioma japonés, desconocen el haiku. Ese es el caso de la colaboradora (C13), que ha confundido el *kireji kana* que aparece en el poema que nos ocupa con la palabra *kana* vigente en la actualidad, la cual posee un contenido procedimental modalizador que expresa duda. De ahí su traducción: “será el frío nocturno”.

Otro detalle interesante que perciben los japoneses y que es totalmente opaco cuando los extranjeros nos acercamos a la traducción, es la diferencia de connotación entre leer la misma palabra escrita en *hiragana* o en *kanji*. Así lo hace constar la colaboradora (C11):

En comparación con otros Haiku, en este ku⁵¹ se pone
「かな」 en vez de “哉”, y eso se siente más suave
visualmente” (El subrayado es nuestro).

Como *kireji*, este término *kana* que cierra el haiku le otorga un final solemne y puede expresar un cierto énfasis en los sentimientos manifestados por el poeta, de ahí que admita ser traducido por signos de exclamación o puntos suspensivos, aunque también puede omitirse.

Veamos algunos ejemplos en las traducciones de los colaboradores:

— Por signos de exclamación:

Viene un perro y toma agua resonando el sonido. ¡Qué noche tan frío!

(C1)

*Un perro ha venido,
se oye que está bebiendo agua.*

¡Qué fría es esta noche!

(C2)

⁵¹ Recuérdese que ya dijimos cómo haiku presenta dos nominaciones: la extendida, *haiku*, para referirse al haiku en general, y la abreviada *ku*, para hacer referencia a un haiku concreto.

— Sin traducir:

Viene un perro. Oigo al perro beber agua. Noche fría.

(C8)

Un perro ha venido y está tomando agua [lo que destaca] el frío de la noche.

(C12)

Nos gustaría detenernos ahora en un aspecto característico del haiku como es la palabra de estación, que en el que nos ocupa es la palabra *yosamu*. Es interesante constatar cómo el contenido conceptual de este término –literalmente ‘frío nocturno’–, lleva asociado, por convención, un contenido procedimental que indica que este frío nocturno hay que ubicarlo en otoño, como queda expresado en el diccionario de *kigo* o *saijiki* recogido por S. Ota y E. Gallego (2013). Sin embargo, este contenido asociado no es transparente para todos los colaboradores, ya que en los comentarios que varios de ellos han realizado aluden al frío invernal, no otoñal:

La noche de invierno, está compartiendo el frío con el perro (C8).

Simboliza invierno solitario (C9).

Por contra, sólo una colaboradora comenta explícitamente la asociación de esta palabra con el otoño: “*yosamu*: frío nocturno, cuya estación es de otoño” (C11), al hablar de la dificultad de traducir las connotaciones, ya codificadas, que para los japoneses poseen las palabras de estación.

Como se ve, este *kigo* está adscrito a una estación por convención, lo que explica la necesidad de acudir a los diccionarios de *kigo* para escribir o leer haikus. Otros ejemplos, también recogidos por S. Ota y E. Gallego (*ibíd.*), serían *inazuma* (‘relámpago’) y *kaminari* (‘trueno’), *kigo* de otoño y verano, respectivamente.

A diferencia de los *kigo* anteriores, hay otros que son fácilmente asociables a la época que representan y que no necesitan ningún conocimiento añadido por

convención; por ejemplo, *kawazu/ kaeru* ('rana', primavera), *semi* ('cigarra', verano), *ringo* ('manzana', otoño), *kamo* ('pato', invierno) *gantán* ('la primera mañana del año', Año Nuevo).

En cuanto al contexto cultural, son muchos los traductores que hablan de la importancia de conocer la cultura y las costumbres para, como dice M. Watkins (1999: 36), "ser capaz de "leer entre líneas" y captar acertadamente el sentido de las palabras en el contexto cultural japonés".

En este sentido, D. Cassany (2006: 141) presta atención a la lectura de traducciones y señala que aunque sea una buena traducción realizada por un profesional, hay que ser conscientes de que existen muchos aspectos que no se pueden plasmar, que se pierden. Así, encontramos un curioso comentario de uno de los colaboradores que hace referencia al tipo de casa tradicional de Japón, desde la cual el poeta ha podido vivir la escena que le ha llevado a escribir el haiku: "Solo con edificio de madera y papel se puede oír estos sonidos finos" (C6).

Parece un comentario intrascendente pero, en realidad, hace caer en la cuenta de algo que, de otro modo, pasaría totalmente desapercibido para un lector hispanohablante ajeno a este aspecto de la realidad japonesa. Dicho comentario, por tanto, ayuda a que se pueda imaginar la escena, es decir, a hacer más transparente lo que este haiku quiere transmitir.

Es verdad que en el haiku (4) original no se habla de ninguna casa, pero puede suponerse, sobrentenderse, que, siendo de noche, el poeta se encuentra bajo techo. Así lo entiende también otra colaboradora, quien comenta, además, todo lo que le sugiere la lectura de este haiku (el subrayado es nuestro):

En una noche que hace frío en otoño, imagino que el poeta está en su casa. Un perro acercó a su casa y bebe agua. El poeta llevaba mucho tiempo en estar cama, y sería sensible lo que está ocurriendo fuera de casa. El sonido triste de que hace el perro cuando bebe agua, le haría imaginar al poeta el frío de la calle. (C11)

En otro orden de cosas, nos gustaría detenernos ahora a analizar en qué medida las incorrecciones lingüísticas afectan a la comprensibilidad, puesto que en las traducciones de este haiku (4) puede apreciarse un elevado grado de incorrecciones en distintos campos –léxico, sintáctico, ortográfico, etc.–, no sin antes prestar atención en primer lugar a las que son totalmente correctas, las cuales sólo suponen el 25% del total:

*Un perro ha venido,
se oye que está bebiendo agua.
¡Qué fría es esta noche!*
(C2)

Viene un perro. Oigo al perro beber agua. Noche fría.
(C8)

*Un perro ha venido y está tomando agua [lo que destaca]
el frío de la noche.*
(C12)

Pasemos ahora a observar algunas de las incorrecciones por niveles:

*Viene un perro y toma agua *resonando el sonido. ¡Qué noche tan *frío!*
(C1)

— Nivel léxico:

En esta traducción de (C1) se aprecia, por una parte, una incorrección en cuanto a la selección del léxico: “toma agua resonando el sonido”, que aunque se adecua a lo que dice el original en japonés: “*mizu nomu oto*” (lit. agua, beber, sonido) traducible como ‘el sonido al beber agua’, que, en el caso de un perro, es un ‘sonido de sorbido’, no se adecua a cómo se dice en español: ‘(el perro) toma agua haciendo ruido (al sorber)’.

— Nivel sintáctico:

Por otra parte, parece que ha habido un cruce entre el adjetivo “frío, -a” y el sustantivo “frío”, lo que ha producido una falta de concordancia de género o silepsis entre el sustantivo “noche” y el adjetivo “frío”. Así, donde dice “¡Qué noche tan frío!” debería decir: “¡Qué noche tan fría!”. Cabe también la posibilidad de que la incorrección se fundamente en el hecho de que como en japonés no hay flexión de género en los adjetivos, haya podido hacerse una mala elección del género de la palabra en español.

En la siguiente versión de la colaboradora (C5):

*El perro viene y bebe el agua
he oído de eso
qué frío esta noche*

se aprecia la intención de realizar una traducción literal, manteniendo el orden del haiku original. Sin embargo, se produce una incorrección sintáctica fónica que parece provenir de la imposibilidad de traducir literalmente la partícula japonesa “no”, a la que nos hemos referido anteriormente, cuyo significado sería ‘eso de’.

Otro caso de falta de corrección sería la ausencia de artículos, en esta traducción a la que ya nos hemos referido más arriba, dado que el japonés carece de esta categoría, por lo que se trataría de una interferencia gramatical por calco sintáctico de la lengua 1:

Perro viene y toma agua ruidosamente en noche fría.
(C9)

Para finalizar este nivel, observemos las dos traducciones siguientes:

Oyendo a un perro sorber, que ha venido, siento frío de la noche.
(C3)

Siento frío de la noche al oír al perro regresado bebiendo agua.
(C7)

La colaboradora (C3) manifiesta la dificultad de reajustar en la traducción el orden de palabras del original, que en este haiku tiene mucha importancia. Sin embargo, comparando estas traducciones de (C3) y (C7) con la del traductor profesional Justino Rodríguez del comienzo, creemos que la dificultad no reside propiamente en ajustar el orden de palabras, sino en cómo dar con una estructura sintáctica en español que recoja lo que se dice en japonés de una forma tan diferente.

Como vemos, la versión de J. Rodríguez, incluye una oración de relativo –(...) *Sorbidos del perro que vino* (...)–, que es la misma estructura que las colaboradoras (C3) y (C7) han intentado seguir, pero sin mucho éxito. Así:

Oyendo a un perro sorber, que ha venido, siento frío de la noche.

(C3)

En esta traducción de (C3) la posición en la que se ha situado la oración de relativo no parece la apropiada, pues debería situarse inmediatamente después del antecedente, el sustantivo *perro*. Esta mala ubicación produce una cierta dificultad en la comprensión y hace que esta traducción pierda transparencia, ya que podría interpretarse, por ejemplo, como un *que* causal.

La otra traducción tampoco resulta aceptable:

Siento frío de la noche al oír al perro regresado⁵² bebiendo agua.

(C7)

Quizás se ha llegado a esta traducción a través de una paso intermedio de traducción intralingüística. Este es probablemente el camino seguido: la estructura que aparece en el original no es posible traducirla literalmente al español (*Inu ga kite mizu nomu oto no yosamu kana*: perro / partícula de sujeto / venir / agua / beber / sonido / partícula / frío nocturno /*kireji*) → se ha buscado otra estructura más o menos equivalente, por medio de una traducción intralingüística, que sí

⁵² Obsérvese en *regresado* (C7) con respecto a *ha venido* (C3), que se ha hecho una inferencia contextual a favor de ‘ir + venir = volver o regresar’. Por lo tanto, no hay seguridad en que se haya incurrido en una impropiedad semántica.

puede traducirse al español → se ha procedido a la traducción interlingüística (aunque sin mucho éxito, porque, en realidad, se ha calcado la estructura japonesa).

Insistimos en que el equivalente en japonés a la oración adjetiva de relativo no es nada fácil, ya que ha de tenerse en cuenta que en japonés no hay pronombres relativos, así como el orden inverso que presenta dicha estructura con respecto al español, pues va antepuesta al nombre. Una oración como: *El libro que ha comprado mi amigo es muy interesante*, sería así en japonés:

Tomodachi ga katta hon wa omoshiroi.

amigo/partícula de sujeto/comprado/libro/partícula de tópico/ interesante

— Nivel ortográfico:

Asimismo, se observan incorrecciones en cuanto al uso de los signos de puntuación, tan necesarios en español como portadores de contenido procedimental. Acompañamos la versión de la anterior colaboradora con una versión que proponemos, entre otras posibles, en la que se han realizado los mínimos cambios necesarios para subsanar dichas incorrecciones:

El perro viene y bebe el agua

he oído de eso

qué frío esta noche

El perro viene y bebe el agua;

he oído eso.

¡Qué frío esta noche!

(C5)

Se puede terminar diciendo que si bien las incorrecciones lingüísticas no siempre impiden la legibilidad / comprensibilidad del mensaje, no es menos cierto que la dificultan, al incrementar en muchas ocasiones el nivel de esfuerzo que se requiere por parte del lector. Por consiguiente, el texto queda sujeto al grado de gramaticalidad / aceptabilidad –según la cuarta norma de textualidad de R.A. de Beaugrande y W.U. Dressler (1997)– por parte del receptor, que en el caso que nos ocupa se convierte en el lector de traducciones de haikus.

Por tanto, teniendo en cuenta los múltiples aspectos analizados, llegamos a la conclusión de que de todas las traducciones de este haiku, la que cumple con el mayor nivel de corrección y adecuación –al destinatario, al objeto del que se habla, a la situación, a la tipología textual– es la traducción de la colaboradora (C2):

*Un perro ha venido,
se oye que está bebiendo agua.
¡Qué fría es esta noche!*

3.4.1. CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (4)

犬が来て水飲む音の夜寒かな

Inu ga kite mizu nomu oto no yosamu kana

Shiki

Noche fría

Sorbidos del perro que vino

A beber agua

(Trad.: J. Rodríguez, 1996: 32)

(C1)
<i>Viene un perro y toma agua resonando el sonido. ¡Qué noche tan frío!</i>
(C2)
<i>Un perro ha venido, se oye que está bebiendo agua. ¡Qué fría es esta noche!</i>
(C3)
<i>Oyendo a un perro sorber, que ha venido, siento frío de la noche.</i>
(C4)
----- <u>Dificultad n.º:</u> 16
(C5)
<i>El perro viene y bebe el agua he oído de eso qué frío esta noche</i>

<p>(C6)</p> <p><i>Oigo haber venido a un perro</i> <i>Oigo estar bebiendo agua</i> <i>Hace mucho frío</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u>: 9 (Solo con edificio de madera y papel se puede oír estos sonidos finos)</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Siento frío de la noche al oír al perro regresado bebiendo agua.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Viene un perro. Oigo al perro beber agua. Noche fría.</i></p> <p><u>Comentario:</u> La noche de invierno, está compartiendo el frío con el perro.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Perro viene y toma agua ruidosamente en noche fría.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Simboliza invierno solitario.</p>
<p>(C10)</p> <p><i>Por fuera, creo que un perro ha venido tomando agua.</i> <i>Está de noche frío.</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u> : 1, 2</p> <p><u>Comentario:</u> Hay que imaginar cómo es el perro que ha venido, es de casa o de fuera, también dónde estará el autor. “kana” es una palabra que no usan ahora y tenemos que entender este sentido.</p>

(C11)

Vino un perro y el sonido que bebe agua, en un frío nocturno.

Dificultad n.º :

9. yosamu: frío nocturno, cuya estación es de otoño.

Esto no es dificultad: En comparación con otros Haiku, en este ku se pone 「かな」 en vez de “哉”, y eso se siente más suave visualmente.

En otros Haiku se usa kana con kanji “哉” que antiguamente se usaba, pero ahora no mucho. Al encontrar estos kanji antiguo, los japoneses sobreentendemos que ese ku se habría escrito en tiempos, pero los extranjeros no lo sabrán.

Comentario:

En una noche que hace frío en otoño, imagino que el poeta está en su casa. Un perro acercó a su casa y bebe agua. El poeta llevaba mucho tiempo en estar cama, y sería sensible lo que está ocurriendo fuera de casa. El sonido triste de que hace el perro cuando bebe agua, le haría imaginar al poeta el frío de la calle.

(C12)

Un perro ha venido y está tomando agua [lo que destaca] el frío de la noche.

Comentario:

No se sabe si el autor estaba dormido o despierto, pero parece que lo que quiere enfatizar es el frío de la noche.

(C13)

*Será el frío nocturno
el sonido en los lengüetazos
del perro que ha venido
a beber agua*

Comentario:

La descripción de las sensaciones que se mezclan y pueden ser comprensibles a la vista.

3.5 ANÁLISIS DEL HAIKU (5)

鹿の足よろめき細し草紅葉

Shika no ashi yoromeki hososhi kusamomiji

Haku-un (1885–1973)

Las patas delgadas del ciervo

dan un traspies—

La hierba roja de otoño

(Trad.: V. Haya, 2013: 34)

Este haiku posee 17 sílabas, pero distribuidas en tres versos de 9-3-5 sílabas, respectivamente. En esta ocasión sólo el 25% de los colaboradores⁵³ ha realizado su traducción con la distribución en tres versos:

Con sus patas delgadas,

un ciervo se tambalea

sobre ellas

(C2)

Las hojas coloradas

crecen titubeando

como las piernas de ciervo

(C4)

⁵³ Datos calculados sobre un total de doce, ya que uno de los trece colaboradores no ofreció la traducción de este haiku.

*Tambaleante
va el ciervo
sobre las hojas de arce*

(C13)

El resto de los colaboradores ha traducido en una solo verso. Éstas son algunas de las versiones:

Un cerrato va con pasos tambaleante sobre hojas coloradas

(C7)

Ciervo se tambalea con sus piernas finas en hierbas coloradas

(C9)

Mientras que la mayoría de las versiones responde a una descripción, a reproducir el retrato de un momento, de esa conmoción o *aware* que un hecho insignificante ha causado en el poeta, esta otra traducción de (C10), sin embargo, es más explicativa, más narrativa:

*Está llegando época de “kooyoo”. Un ciervo está
intentando a andar con las patas delgadas.*

Acabamos de decir que un suceso insignificante llama la atención del *haijin*: un ciervo que tropieza. El poeta de haiku, ese “notario mal pagado de la existencia” (Haya, 2013: 95), posee una sensibilidad especial que le hace fijarse en detalles de la realidad que pasan desapercibidos para los demás. Pero recordemos que hecho insignificante no significa banal, pues el asombro que ese hecho mínimo de la realidad produce en el *haijin* es esencial en el haiku. Como dice el mismo autor: “[...] sin *aware* no tienes derecho a escribir un haiku” (*ibíd.*, 30).

Al analizar este haiku (5) V. Haya (*ibíd.*, 34) compara la sensibilidad de un japonés con la de un lector occidental:

El tema no puede parecer más superficial para los que sean superficiales: un ciervo que da un traspiés (*sic*) en la

hierba... Y, ante eso, surge inevitable la pregunta del lector occidental profano en la materia: “Realmente, ¿tiene esto importancia como para inmortalizarlo por escrito?”

El alma japonesa no titubea en la respuesta: si un traspies de un ciervo de patas delgadas no tuviera importancia, la realidad misma se desplomaría. [...]. El poeta japonés sabe, aunque no lo formule, que cualquier cosa importa porque pertenece al Todo, a la realidad, que no puede ser sino como es, como se va mostrando.

Ya se ha hablado en otras ocasiones de la brevedad como característica esencial del haiku. Y esta brevedad lleva consigo el que el lenguaje se desprenda de todo lo que no es esencial, propiciando en no pocos casos la multiplicidad de sugerencias, de interpretaciones, tan característico en esta forma poética.

En este haiku (5) hay seis palabras: tres sustantivos (*shika* ‘ciervo’, *ashi* ‘pata’ y *kusamomiji* ‘hierba roja de otoño’), un adjetivo (*hososhi* ‘delgado’), un verbo (*yoromeki* ‘tambalearse’) y una partícula (*no* ‘posesión’). Si consideramos, además, la ausencia de género, número y flexión verbal, llegamos a la conclusión de que prácticamente todo el contenido al que tenemos acceso es conceptual. Sólo la partícula *no* –que indica ‘posesión’– nos proporciona algún tipo de relación entre los términos: *shika no ashi* (‘patas **del** ciervo’).

Si tomamos en cuenta lo expresado por J.M. Bustos (1996: 20) acerca de la cohesión, en concreto, respecto a la necesidad de que las informaciones de un texto han de estar claramente jerarquizadas y las relaciones entre ellas correctamente establecidas, podríamos concluir que este haiku carece de cohesión textual.

Pero el haiku es otra cosa. Aunque es verdad que esta “falta de cohesión textual” provoca en no pocas ocasiones dificultades en la lectura / traducción de un haiku para captar su significado, para su comprensibilidad, no es menos cierto que la ambigüedad que puede producirse, al potenciar la multiplicidad de interpretaciones, facilita el que al menos alguna o algunas estén a nuestro alcance, aunque no todas. Recordemos, al respecto, que el haiku es pura sugerencia.

En las traducciones del poema que nos ocupa, puede apreciarse que el hecho de poder relacionar las palabras de distintas maneras ha favorecido diferentes interpretaciones. Así, el adjetivo *hososhi* –traducido como ‘frágil’, ‘delgado’, ‘fino’–, primeramente, se ha relacionado en las diferentes versiones que mostramos con el sustantivo *shika* –‘ciervo’–:

*El ciervo, que tiene las **piernas** muy **frágiles**, se tambalea
entre kusamomiji*

(C1)

*Con sus **patas delgadas**,
un ciervo se tambalea
sobre ellas*

(C2)

*Ciervo se tambalea con sus **piernas finas** en hierbas coloradas.*

(C9)

Mientras que en estas otras, el mismo adjetivo *hososhi* se ha relacionado con *kusamomiji* –‘hierba roja de otoño’–:

*Se tambalea la pie del ciervo en “**kusamomiji**” **delgada***

(C5)

*Piernas de ciervo/s se tambalean con **hierbas finas** coloradas.*

(C11)

Por otra parte, dos colaboradoras son conscientes de ambas posibilidades y así lo hacen constar; una, directamente en la traducción:

*El ciervo tiene las **patas tan delgadas** que se tambalea.
Delgadas igual que las **hierbas** coloradas donde pisa.*

(C3)

Y otra indirectamente en el comentario, lo que provoca en ambos casos una analogía añadida entre la delgadez de las patas del ciervo y de las hojas:

No tengo claro si “hososhi” relaciona con “shika” o “kusamomiji” o con las dos. [...].

También podremos pensar que en este Ku se compara la delgadez de piernas de ciervo y hojas de hierbas. (C11)

Es interesante observar cómo dichas colaboradoras (C3) y (C11) plantean una comparación analógica entre la delgadez de las patas del ciervo y la hierba/hojas. En el caso de la colaboradora (C11) incluso se amplía a una tercera posibilidad probabilística la comparación, que subrayamos, ya que menciona expresamente: “No tengo claro si “hososhi” relaciona con “shika” o “kusamomiji” o con las dos”.

También se encuentra una comparación analógica en la siguiente traducción, aunque con una interpretación totalmente diferente, pues aquí el término del que se parte para la comparación y el tema del haiku son “las hojas coloradas” y no “las patas / piernas del ciervo”:

*Las hojas coloradas
crecen titubeando
como las piernas de ciervo*
(C4)

Independientemente de si el tema son las hojas o el ciervo, hemos de tener presente que, si bien en muchos haikus hay una comparación *sugerida* entre dos elementos, no es propio de esta forma poética el uso de figuras del lenguaje que, según V. Haya, están proscritas.

Además, en el haiku no puede decirse todo. En este sentido, el mismo autor manifiesta que

Gran parte de la belleza de un haiku reside en su capacidad de sugerencia. Si todo queda dicho, el haiku pierde mucho valor (Haya, 2013: 97).

Por tanto, según esto, podríamos decir que en las traducciones de (C3) y (C4) se da en cierta manera una falta de adecuación en cuanto a la tipología textual.

Continuando con las diferentes interpretaciones que se siguen de la posibilidad de relacionar el adjetivo *hososhi* –frágil’, ‘delgado’, ‘fino’– con el sustantivo *shika* –‘ciervo’– o con el sustantivo *kusamomiji* –‘hierba roja de otoño’–, hemos de hacer una reflexión acerca de la *comprensibilidad*, valiéndonos de la siguiente cita de J. Martínez de Sousa (2005: 45):

[..] se refiere a la facilidad de comprensión e interpretación de un texto relacionado con el estilo y el argumento (es decir, con el fondo del mensaje). Afecta, pues, a factores personales de índole espiritual (nivel cultural e intelectual, personalidad, actitud, etcétera) y está en función de las características estructurales y de contenido del texto: interés humano, dificultad, diversidad, densidad, longitud de las frases, elección de las palabras, etcétera.

Teniendo en cuenta esta explicación, es cierto que podría pensarse que este “No tengo claro si “hososhi” relaciona con “shika” o “kusamomiji” o con las dos”, como muy bien expresaba la colaboradora (C11) en su comentario, disminuye la facilidad de comprensión o, dicho de otro modo, aumenta el grado de opacidad.

Asimismo, en cuanto a las características estructurales, lo referido anteriormente respecto a la no explicitación de relaciones sintáctico-semánticas también podría decirse que afecta al grado de comprensibilidad o de transparencia textual. Y, de hecho, es indudable que afecta, pero recordemos que la ambigüedad, lejos de verse como algo negativo, se percibe con un matiz positivo y, además, es una característica no sólo ya del haiku, sino de la misma comunicación de los japoneses. A este respecto, V. Haya (2013: 2), gran conocedor de la cultura japonesa, explica:

La ambigüedad a la hora de expresarse y el respeto a los posicionamientos más contrapuestos son típicos del modo de comunicarse de los japoneses.

Acabamos de ver que J. Martínez de Sousa también habla de que la comprensibilidad está en función de aspectos como la densidad o la elección de las palabras, entre otros. Y en el haiku, insistimos, la sencillez del lenguaje es esencial. En este haiku (5) que estamos analizando hemos comentado la dificultad de las relaciones entre las palabras, pero las palabras en sí son sencillas, de uso común, tanto en el original como en las traducciones.

En esta elección de palabras, merece una mención especial el hecho de que varios colaboradores hayan empleado en sus traducciones términos japoneses:

a) *El ciervo, que tiene las piernas muy frágiles, se tambalea entre kusamomiji* (C1)

Este colaborador emplea correctamente las normas de escritura y escribe la palabra japonesa *kusamomiji* en cursiva (el ponerlo en negrita es nuestro). Además, añade una nota explicativa:

Kusamomiji quiere decir las hojas de otoño.

b) *Se tambalea la pie del ciervo en “kusamomiji” delgada.* (C5)

En este caso, la palabra japonesa aparece entrecomillada, pero sin ninguna explicación adicional (como en el caso anterior, la negrita es nuestra). Sorprende el hecho de que a este sustantivo japonés le acompañe un adjetivo en español, con lo que resulta una curiosa combinación híbrida en dos códigos: “*kusamomiji*” *delgada*.

El empleo del adjetivo obliga a elegir género y número –se supone que del sustantivo precedente, aunque el japonés no posee tales flexiones–, que, en este caso, son femenino singular, por la más que probable asociación con la traducción mediante el sustantivo femenino singular “hierba”.

c) *Está llegando época de “kooyoo”. Un ciervo está intentando a andar con las patas delgadas.* (C10)

En esta traducción también aparece una palabra en japonés, pero no corresponde a ninguna del haiku original, como en los casos anteriores. En dicha versión, que como acabamos de decir es más narrativa, en lugar de utilizar *kusamomiji* o su traducción, –“hierba roja de otoño”– descriptivamente, se expone de forma un tanto explicativa que “está llegando la época de las hojas rojas de otoño”. Lo que sucede es que el término *kusamomiji* (草紅葉) está compuesto por: 草 (*kusa*, ‘hierba’) y 紅葉 (que, cuando aparece como palabra independiente, puede leerse de dos maneras: *momiji/kooyoo*, con el mismo significado ‘enrojecimiento de las hojas en otoño’; sin embargo, como parte de la palabra 草紅葉, sólo puede leerse *momiji*). Esta colaboradora, al prescindir de la primera parte (草, *kusa*) y tomar sólo 紅葉, ha transcrito la segunda lectura, *kooyoo*.

Como ya ha quedado dicho, esta característica de las diferentes posibilidades de lectura de los *kanjis* es un aspecto de la legibilidad peculiar del japonés, que no guarda ningún paralelismo con las lenguas que no poseen ideogramas.

Ante estos casos de uso de palabras japonesas podemos preguntarnos, entonces, si el empleo en las traducciones de palabras extranjeras pertenecientes al idioma del texto fuente está justificado porque, como hemos dicho en otro lugar, en ocasiones se aprecia una falta de adecuación; pero no siempre.

Quizás, algo que podemos pensar en una primera instancia cuando vemos una palabra extranjera es que se ha producido una incorrección en cuanto al uso de la lengua particular –en lo que nos concierne, del español–. Sin embargo, E. Coseriu (1992) manifiesta que la utilización en un texto de expresiones pertenecientes a otras lenguas puede explicarse como un caso de adecuación, ya que ésta puede anular la incorrección en cuanto a la lengua particular, puesto que

se utilizan palabras extranjeras “cuando se supone que reproducen más exactamente lo que se quiere decir y, por eso, son más adecuadas” (*ibíd.*, 200).

Una vez analizados estos tres ejemplos, la presencia en ellos de una palabra japonesa nos suscita las siguientes reflexiones:

— El caso de (C1): *El ciervo, que tiene las piernas muy frágiles, se tambalea entre kusamomiji*, con su correspondiente explicación: “*Kusamomiji* quiere decir las hojas de otoño”, puede estar justificado por cuanto se puede pensar que refleja mejor, esto es, más sintéticamente, lo que se quiere decir, especialmente si se tiene en cuenta toda la información que contiene el término japonés: ‘hojas rojas de otoño’. En efecto, se trata de un término muy rico en su composición semántica, que lo singulariza, por lo que si se apela a la simplicidad del haiku, vemos que lo que en español se diría mediante un circunloquio, en japonés se logra decir en una sola palabra.

— Los otros dos casos –(C5) y (C10)–, sin embargo, creemos que no se justifican, ya que se produce una falta de adecuación al no incluir ninguna explicación, por lo que lejos de ser estos términos más adecuados, lo que se provoca es un aumento de opacidad textual. Además, esta falta de transparencia se ve incrementada en la traducción de (C5) por la presencia del extraño caso híbrido de “concordancia” entre una palabra japonesa y otra española.

Queremos prestar atención ahora a otro asunto relacionado con el léxico y que viene de la mano de lo que acabamos de mencionar con respecto a la riqueza de composición semántica de términos como *kusamomiji*.

En efecto, a pesar de la gran riqueza léxica del japonés para fenómenos relacionados con la naturaleza –por ejemplo, según lo referido por S. Ota y E. Gallego (2013: 91) este idioma posee unos 380 términos para designar diferentes tipos de viento–, sorprende la escasez de términos en otros campos.

Así, mientras la palabra japonesa 足 (*ashi*), que aparece en el haiku tiene esa única forma, el español posee diferentes palabras, con designación más específica: “pata (de un animal o cosa)”, “pierna (de una persona)”, “pie (de una

persona o cosa)”. Esta circunstancia explica las incorrecciones léxicas que, por paralelismo con el japonés, se han producido en algunas de las traducciones, donde se han empleado indistintamente los términos anteriores –“pata”, “pierna”, “pie”– para traducir la palabra japonesa *ashi*.

Empezamos por un caso donde no se ha cometido ninguna incorrección:

*El ciervo tiene las patas tan delgadas que se tambalea.
Delgadas igual que las hierbas coloradas donde pisa.*

(C3)

Para seguir con aquellos otros casos donde sí las hallamos, por vía, fundamentalmente, de impropiedades semánticas:

*Ciervo se tambalea con sus **piernas** finas en hierbas coloradas.*

(C9)

*Se tambalea la **pie** del ciervo en “kusamomiji” delgada.*

(C5)

Nos detendremos ahora en la *intencionalidad*, tercera norma de textualidad de R.A. de Beaugrande y W.U. Dressler (1997: 40), definida como “la actitud del productor textual”, que está orientada, desde el punto de vista de éste, a alcanzar unos determinados objetivos en la comunicación. Al respecto, la pragmática señala también la importancia que tiene desde la perspectiva del destinatario para una correcta interpretación y para evitar malentendidos.

No se puede negar que hay una intencionalidad en el poeta de haiku, cuyo objetivo en la comunicación es transmitir al lector la conmoción que ha sentido y, con ello, una intencionalidad en la elección que hace de las palabras, en ese dejar abierta la puerta a una multiplicidad de lecturas. No es casualidad que en este haiku (5) el adjetivo pueda estar relacionado con uno u otro de los dos sustantivos, o con los dos a la vez, como ya hemos visto.

Acabamos de mencionar que la intencionalidad también tiene que ver con la correcta interpretación por parte del destinatario, en este caso el lector del haiku. Y esto nos lleva a preguntarnos si en el haiku hay una correcta interpretación. La respuesta no es un simple sí o no, requiere de algunas precisiones. Por ejemplo, sí existe espacio para una correcta interpretación en cuanto que el lector no puede ser arbitrario a la hora de interpretar.

En este sentido de no arbitrariedad a la hora de interpretar textos, aunque en relación con el lector de minicuentos –caracterizados como textos-mecano por U. Eco–, Violeta Rojo (1996: 68), manifiesta que

[...] un mecano da una serie de herramientas con las que se pueden construir ciertas cosas; con un mecano se puede edificar una torre metálica, pero no un oso de peluche.

Consideramos que esta afirmación también es aplicable al lector de haikus, y está avalada por lo expresado por D. Keene, especialista en cultura y literatura japonesas, al referirse en concreto al papel activo del lector de haiku:

Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria (*apud* Rojo 1996: 68).

Es decir, que ante el lector / traductor se presentan distintas posibilidades de interpretación, pero siempre respetando el propio texto, sin añadir nada que no esté ni suprimir ningún elemento presente. En esta línea, en una de las versiones de los colaboradores se ha vulnerado gravemente la norma, al suprimirse la traducción de una palabra: *kusamomiji* –vertida al español por V. Haya como “la hierba roja del otoño”– que, por añadidura, no es “cualquier palabra”, sino que es la palabra de estación.

Esta es la traducción:

*Con sus patas delgadas,
un ciervo se tambalea
sobre ellas*

(C2)

Con esta omisión, se nos impide situar la escena en el tiempo concreto en el que se ha producido el *aware*, así como encuadrarlo en la naturaleza, aspectos que, como sabemos, son de gran importancia en el haiku. Recordemos que F. Rodríguez-Izquierdo (en Ota y Gallego 2013: 17) compara la función del *kigo* con nuestra costumbre de escribir la fecha en las cartas, como una manera de dar fe del presente; sin despreciar el hecho de que sirve para vincular el poema con la naturaleza.

De nuevo, insistimos en la necesidad de conocer las particularidades de los elementos relativos a la naturaleza que aparecen en los distintos haikus. En éste que nos ocupa, para “ver” la escena, incluso de una manera pictográfica, resulta conveniente saber cómo es el otoño japonés, con la belleza del contraste de tonalidades de las hojas de los árboles y plantas.

Es significativa la traducción de (C12):

Las piernas del venado están tan delgadas que se tropiezan (no pueden caminar con fuerza) [en esta estación (otoño) de] las gramas coloridas.

pues en ella se observa la voluntad que muestra esta colaboradora de explicar algunos elementos que pueden no ser transparentes para un lector hispanohablante –por ejemplo, que se está hablando del otoño aunque explícitamente no se dice– juntamente con el deseo de fidelidad al texto original. Todo ello reflejado a través del uso de corchetes y paréntesis para consignar lo que pertenece o no al haiku en su versión japonesa.

Ahora bien, a partir de *todos* los elementos *presentes*, no hay *una* correcta interpretación, sino *varias*, según el destinatario.

Dice V. Haya (2013: 97):

El haiku tiene que tener todos los elementos para que el lector imagine la escena, pero no una sola escena, sino la que a él le evoque.

Por ejemplo, en este haiku (5) se nos habla de que un ciervo de patas delgadas se tambalea / tropieza entre la hierba roja de otoño. Pero, cabe preguntarse por cuál es el motivo de sus patas delgadas, por qué tropieza. Para responder a estas preguntas se cuenta con el papel activo del lector.

En dos de los comentarios se aprecian respuestas diferentes. Así, la colaboradora (C8) manifiesta:

Un ciervo joven queda bien a la escena de otoño.

Y por esta juventud, por no estar todavía su cuerpo fuerte como el de un ciervo adulto, se explica la delgadez de sus patas que le provocan el tropiezo.

Por su parte, la otra colaboradora, la (C12), comenta:

Parece que este haiku está observando la naturaleza que sigue cambiando, como se ve en el estado del cuerpo del venado y los colores de las hojas. (El subrayado es nuestro).

Podría inferirse de este comentario, en cambio, que el ciervo está viejo o enfermo, de ahí el “estado de su cuerpo”. Y es esta debilidad producida por la enfermedad o la vejez lo que justificaría que sus patas sean delgadas, seguramente que casi no pueda caminar y que tropiece.

En efecto, como acabamos de ver, a partir de idénticos elementos, la escena evocada en el lector es muy diferente: no son las mismas emociones las que provoca el tropezón de un joven ciervo que la de otro enfermo o viejo, posiblemente moribundo.

Nos gustaría finalizar este análisis refiriéndonos a la puntuación. En su momento hemos hablado de que su mal uso puede ser uno de los factores que afecta a la falta de comprensibilidad. También, desde la semántica procedimental, hemos mencionado la aportación que hace C. Figueras (1999: 2), quien explica de la siguiente manera la función de los signos de puntuación:

[...] codifican información procedimental que dirige el proceso de recuperación del contenido explícitamente transmitido por el texto (las explicaturas en el modelo relevantista). Los signos de puntuación contribuyen a fijar la forma proposicional de cada uno de los enunciados del texto y minimizar el esfuerzo de procesamiento del lector, optimizando, de este modo, la relevancia global del texto.

En las distintas versiones de este haiku (5) que nos ocupa, encontramos traducciones en las que no se han empleado signos de puntuación (el 33%) y otras en las que sí aparecen (el restante 67%).

Observemos algunos ejemplos entre las primeras:

Un cerrato va con pasos tambaleante sobre hojas coloradas

(C7)

Tambaleante

va el ciervo

sobre las hojas de arce

(C13)

En la mayoría de las traducciones en las que se han usado signos de puntuación, se observa que su uso ha sido correcto:

El ciervo tiene las patas tan delgadas que se tambalea.

Delgadas igual que las hierbas coloradas donde pisa.

(C3)

Está llegando época de “kooyoo”. Un ciervo está intentando a andar con las patas delgadas.

(C10)

Sin embargo, podemos apreciar que la mala puntuación de la siguiente traducción, lejos de minimizar el esfuerzo de procesamiento del lector, provoca una falta de transparencia y afecta negativamente a la comprensibilidad:

*Las piernas del ciervo, con pasos tambaleantes delgadas,
hierbas coloradas.*

(C8)

La incorrección en la puntuación hace que no se sepa cómo interpretar el adjetivo “delgadas”, pues si se refiere a “piernas del ciervo” debería ir entre comas, además de inmediatamente después de “piernas...”, como se sugiere:

*Las piernas del ciervo, delgadas, con pasos tambaleantes,
hierbas coloradas.*

Si se refiere más bien a “hierbas coloradas”, habría que prescindir de la coma después de “delgadas” y situarla antes de esta palabra:

*Las piernas del ciervo, con pasos tambaleantes, delgadas
hierbas coloradas.*

3.5.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (5)

鹿の足よろめき細し草紅葉

Shika no ashi yoromeki hososhi kusamomiji

Haku-un

Las patas delgadas del ciervo

dan un traspiés—

La hierba roja de otoño

(Trad.: V. Haya, 2013: 34)

(C1)

*El ciervo, que tiene las piernas muy frágiles, se tambalea
entre kusamomiji*

Comentario:

Kusamomiji quiere decir las hojas de otoño.

(C2)

*Con sus patas delgadas,
un ciervo se tambalea
sobre las ellas*

Dificultad n.º: 16

Comentario:

Se ve una imagen similar en los naipes japoneses ilustrados con flores y animales.

(C3)

*El ciervo tiene las patas tan delgadas que se tambalea. Delgadas igual que las
hierbas coloradas donde pisa.*

Dificultad n.º: 16

<p>(C4)</p> <p><i>Las hojas coloradas crecen titubeando como las piernas de ciervo</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 11</p>
<p>(C5)</p> <p><i>Se tambalea la pie del ciervo en “kusamomiji” delgada</i></p>
<p>(C6)</p> <p>-----</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Un cerrato va con pasos tambaleante sobre hojas coloradas</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Las piernas del ciervo, con pasos tambaleantes delgadas, hierbas coloradas.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Un ciervo joven queda bien a la escena de otoño.</p>
<p>(C9)</p> <p>-----</p>
<p>(C10)</p> <p><i>Está llegando época de “kooyoo”. Un ciervo está intentando a andar con las patas delgadas.</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 10</p> <p><u>Comentario:</u> Si puede entender cómo es “kusamomiji” y qué estación tiene, no hay dificultad de entenderlo.</p>

(C11)

Piernas de ciervo/s se tambalean con hierbas finas coloradas.

Dificultad n.º :

5. ausencia de número para “shika”

16. falta de capacidad de comprensión de traductora (yo)

No tengo claro si “hososhi” relaciona con “shika” o “kusamomiji” o con las dos.

Habría alguna regla en Haiku, pero no lo sé. Suponiendo esto, trato de hacer explicación posterior.

Comentario:

Imagino que hay un ciervo en campo donde se extiende el otoño hasta la lejanía y se tambalean piernas de ciervo, y allí estaban coloradas hasta las hierbas de tierra, aunque sus hojas son finas. También podremos pensar que en este Ku se compara la delgadez de piernas de ciervo y hojas de hierbas.

(C12)

Las piernas del venado están tan delgadas que se tropiezan (no pueden caminar con fuerza) [en esta estación (otoño) de] las gramas coloridas.

Comentario:

Parece que este haiku está observando la naturaleza que sigue cambiando, como se ve en el estado del cuerpo del venado y los colores de las hojas.

(C13)

Tambaleante

va el ciervo

sobre las hojas de arce

Comentario:

Quizá describe una escena típica del otoño cuando las hojas secas cubren la tierra y los ciervos temerosamente pasan sobre ellas.

3.6. ANÁLISIS DEL HAIKU (6)

月光にいのち死にゆくひとと寝る

Gekko ni inochi shiniyuku hito to neru

Hashimoto Takako (1899 -1963)

Bajo la luz lunar

falleciendo un ser querido;

a su lado me acuesto.

(S. Ota y E. Gallego, 2013: 132)

Podemos decir que en las traducciones de este haiku, cuyo esquema formal son 16 sílabas distribuidas en tres versos (4-7-5), no se refleja mayoritariamente dicha distribución, ya que sólo el 25% de los colaboradores⁵⁴ ha elegido traducir en tres versos:

A la luz de la luna,

me acuesto con mi hombre,

deja la vida yendo a su muerte

(C2)

Pasé una noche

con un mortal

bajo un claridad de la luna

(C4)

⁵⁴ Datos calculados sobre un total de doce, ya que uno de los trece colaboradores no ofreció la traducción de este haiku.

*En la luz de luna
duermo con la persona
que va a perder su vida*

(C5)

En los demás casos, que suponen prácticamente el 67%, se ha traducido en un solo verso:

Duermo con un hombre que va a morir entre la luz de la luna.

(C1)

Bajo de la luz de la luna se acuesta al lado de un moribundo.

(C9)

*Duermo/estoy acostado con alguien cuya vida se está
terminando bajo la luz de la Luna.*

(C12)

Excepto en este último, que se ha hecho en dos versos:

*Al tiempo que la gente duerme
la luz de la luna muere.*

(C13)

Hay que decir que la interpretación de la mayoría de las traducciones coincide en lo fundamental con la ofrecida por las traductoras Seiko Ota y Elena Gallego.

Lo primero que se ha de determinar en este haiku (6) es el sujeto, para lo cual tenemos que fijarnos en los dos verbos que aparecen: *shiniyuku* –‘fallecer’–, en una estructura equivalente a una oración de relativo, y *neru* –‘dormir, acostarse’–, en la oración principal.

Para ello, nos hemos de detener en el último verbo, el de la oración principal. Como ya se ha comentado, al carecer el japonés de flexión verbal de número y persona, el sujeto podría ser cualquiera, aunque lo normal es que, si no se especifica otro, el sujeto sea el mismo / la misma poeta. De hecho, así lo ha interpretado más del 83 % de los colaboradores, como se puede comprobar en este ejemplo:

*A la luz de la luna **me acuesto** con una persona cuya vida se acaba.*

(C3)

Sin embargo, hay varias traducciones que se salen de esta línea.

Veámoslas:

a) *Bajo de la luz de la luna **se acuesta** al lado de un moribundo.*

(C9)

Este caso varía respecto de la interpretación mayoritaria en el empleo de la tercera persona de singular en el verbo –*se acuesta*– en lugar de elegir como sujeto el yo de la poeta –*me acuesto*–.

b) ***Dormir** con uno que está acabando la vida en la luna iluminada.*

(C10)

En esta traducción se ha optado por la impersonalidad, por la generalización, al usar una forma no personal del verbo, un infinitivo.

c) *La vida a la luz de la luna, **me acuesto** con el que se va muriendo.*

(C8)

La diferencia en esta interpretación parece que procede de una distinta forma de separar los versos del original. Recordemos que para establecer las cesuras se necesita una lectura atenta. En unos casos será el propio significado el que determine dónde establecerlas, pero en otros muchos, la posibilidad de fijar las cesuras en diferentes lugares permitirá, asimismo, realizar distintas lecturas.

Esto último se desprende de la traducción de (C8), es decir, la fijación de las cesuras de manera diferente a los demás colaboradores, dividiendo el haiku original en dos versos, en lugar de en tres:

月光にいのち死にゆくひとと寝る

Gekko ni inochi shiniyuku hito to neru

La vida a la luz de la luna, me acuesto con el que se va muriendo.

d)

Al tiempo que la gente duerme

la luz de la luna muere.

(C13)

En cuanto a la versión precedente, podemos decir que es completamente distinta, y bastante libre, cuando no fallida. Como se ha dicho en otro lugar, en estrecha relación con el significado conceptual y procedimental, M^a A. Penas Ibáñez (2009: 119) distingue entre *palabras con contenido* –con un alto nivel de informatividad– y *palabras funcionales* –que marcan relaciones y carecen de contenido–.

Pues bien, parece que a la hora de traducir, en la versión de (C13) solamente se han tenido en cuenta los términos con contenido conceptual, sin detenerse en las relaciones entre ellos marcadas en el original mediante las palabras funcionales con contenido procedimental (que aparecen cruzadas con una línea):

<i>Gekko</i>	<i>ni</i>	<i>inochi</i>	<i>shiniyuku</i>	<i>hito</i>	<i>to</i>	<i>neru</i>
luz de la luna		vida	ir a morir	persona		dormir

Como sabemos, hay muchos haikus en los que no se explicitan las relaciones entre las palabras, lo que crea ambigüedades que favorecen la multiplicidad de interpretaciones. Pero en este haiku (6), las dos palabras funcionales que aparecen aportan un contenido procedimental explícito que es necesario tomar en cuenta para la correcta interpretación del haiku. Así:

— *Gekko* **ni**: esta partícula *ni*, pospuesta al sustantivo *gekko*, indica ‘lugar donde’. Como se aprecia, en las demás versiones se ha traducido por: *a la luz de la luna*, *en la luz de la luna*, *bajo la luz de luna*, y no *la luz de la luna*, como en el caso de la colaboradora (C13).

— *hito to neru*: la partícula *to*, también pospuesta al sustantivo *hito*, se traduce literalmente por la preposición ‘con’. Todas las traducciones la han tenido en cuenta: *duermo con un hombre*, *me acuesto con una persona*. Aunque, dado el significado del verbo, también se ha traducido por ‘al lado de’/‘junto con’: *me acuesto/tumbo al lado de una persona*, *me tumbo junto con el/ella que está perdiendo su vida*, con un doble matiz de ‘lugar + compañía’. Salvo en ésta, donde simplemente se dice *la gente*.

En efecto, en la traducción de (C13) se ha otorgado a las palabras con contenido conceptual una nueva relación, un tanto forzada, en la que “la gente” –*hito*, en el original– pasa a ser el sujeto del verbo “dormir” –*neru*–, omitiendo la partícula *to* antes comentada; y “la luz de la luna” se toma igualmente como sujeto del verbo “morir”, omitiendo la partícula *ni* también comentada. Por lo tanto, el significado de ‘lugar’ y ‘compañía’, respectivamente, se ha desestimado:

*Al tiempo que la gente duerme
la luz de la luna muere.*

Asimismo se ha introducido una expresión ajena al original: *al tiempo que*, aunque no resulta del todo desacertada, pues recoge la simultaneidad de las acciones presentes en el haiku (6). Por otra parte, se incluye la figura literaria de la personificación –ya hemos dicho que su utilización no es propia del haiku–, cuando se dice que la luz de la luna “muere”.

Por todo lo expuesto hasta aquí, puede afirmarse que esta versión es una traducción bastante opaca, que se aleja mucho del texto fuente ya que, por un lado, omite elementos del original, por otro lado, introduce otros que no pertenecen a él, y finalmente, algunos de los que mantiene, los modifica en su

relación sintáctica, convirtiéndolos en sujetos, quizá por focalización de su significado conceptual.

Del mismo modo que acabamos de decir que en el original hay una información explícita, no es menos cierto que otra parte está sólo sugerida y, como las traductoras S. Ota y E. Gallego (2013: 235) afirman, “el lector debe completar con su imaginación”. En el haiku que nos ocupa, por ejemplo, no se saben detalles de las personas que aparecen en él: qué relación tienen, su sexo, la causa de la muerte...

Una colaboradora comenta al respecto:

No se sabe la situación específica aquí: ¿será uno de sus familiares/amigos que se está muriendo, por la edad o alguna enfermedad? (C12)

Otra hace notar a través de su traducción, ofreciendo la doble alternativa, esta falta de información de si la persona que está a punto de morir es un hombre o una mujer:

*Bajo la luz de luna me tumbo junto con **el/ella** que está perdiendo su vida.*

(C7)

Otros colaboradores han resuelto esta dificultad de si quien se está muriendo es hombre o mujer, a través del uso de expresiones generales:

una persona que se va a morir (C11)

con **alguien** cuya vida se está terminando (C12)

Mientras que otros han tomado partido, mediante el ejercicio de lectura preferida, por identificar a esta persona moribunda con un hombre:

con **el** que se va muriendo (C8)

con **mi hombre** (C2)

con **un hombre** que se va a morir (C1)

Finalmente, y en referencia a la ausencia de datos, dos colaboradoras manifiestan que han acudido a internet para buscar información sobre este haiku. Una de ellas, la (C10), dice así:

Como no sabía nada, me costó entender todos los detalles.

Y añade después de haber realizado algunas averiguaciones:

Para imaginar la escena, hay que saber quién es autor y sobre quien está describiendo. Sin saber que se trata de un matrimonio, es difícil de entender. He buscado información en internet sobre autor y el Haiku.

La otra colaboradora, por su parte, la (C11), hace un interesante comentario respecto a la diferente información que se requiere dependiendo de si se es traductor o lector. Mientras que para el traductor toda la información posible obra a favor de la transparencia a la hora de ejercer su labor, para el lector esta misma información podría repercutir en una mayor opacidad del contenido, pues reduciría las posibilidades de interpretación.

Además, también plantea la dificultad que puede suponer para el traductor el hecho de seleccionar la información adicional que se ha de proporcionar al lector. Se expresa de la siguiente manera:

Este ku es escrito por una poeta que se puede buscar su información por internet. Pensaba que eso los facilita a traductores a traducir mejor comprendiendo su vida. Sin embargo, pienso al mismo tiempo que no sería adecuado dar muchas informaciones a lectores, para que se pueda entender Haiku de varias maneras. Elegir informaciones que ponemos como explicación también será un tipo de dificultad.

Este haiku fue escrito en 1937. El marido de esta poeta estaba enfermo, y una noche de otoño en la que hay luna, la poeta se acuesta al lado de su marido que se va a morir. En realidad ocurrió este acontecimiento en otoño, y creo que la imagen de luna de otoño y un final de la vida de una persona coinciden en este ku. (C11)

Nos gustaría detenernos ahora en la palabra de estación de este haiku. Cuando hemos hablado de la lectura en general, se apuntaba la necesidad de tener presente que en un escrito nunca aparece explícitamente todo lo que los lectores entienden y que siempre hay una gran parte de la información que es inferida. D. Cassany (2006: 28) habla de este hecho como la diferencia entre “lo dicho y lo comunicado”.

Si nos referimos en concreto a la lectura de los haikus, todos los especialistas coinciden en su capacidad de sugerencia y en la importancia de la intensa relación entre lo dicho y lo no dicho, entre lo expresado y lo sugerido. Pues bien, el *kigo* de este haiku (6) es *gekko* –‘luz de la luna’–. Por su significado literal, podríamos pensar que no hay motivo para asociar este término con ninguna estación del año en concreto. Lo que sucede es que esta palabra está ya codificada como *kigo* de otoño, y recogida como tal en los diccionarios de *kigo* al uso, llamados *saijiki*, cosa que para un lector hispanohablante pasará totalmente desapercibido a no ser que se advierta por parte del traductor.

En este sentido, dos de los colaboradores hacen mención expresa de la referencia al otoño de esta palabra:

Gekko es un término de otoño. (C13)

Debería poner explicación de *gekko*. *Gekko* es la palabra que indica estación de otoño. (C11)

Aunque, a decir verdad, no sabemos hasta qué punto todo lector japonés sabe que esta palabra es *kigo* de otoño, pues una de las colaboradoras manifiesta que:

Con solo la palabra *gekko* yo no puedo saber si estamos de otoño... [...]Supongo que los japoneses generalmente no lo entiende. (C10)

Por otra parte, a esta luna de otoño van asociadas connotaciones que pueden ser transparentes para los lectores japoneses, pero resultar del todo opacas para un no japonés, cuestión que también es comentada por la colaboradora (C11) y otros

colaboradores. Algunos de los comentarios hablan de frialdad, misterio, soledad, fugacidad, tristeza:

La luz de la luna luce frío y misteriosamente. (C8)

En Japón, la luna simboliza la luna que va desaparecerse deprisa. (C9)

Parece que el autor quiere expresar su tristeza con la belleza solitaria de la Luna. (C12)

En cuanto a la traducción de este *kigo*, más del 83% ha elegido “luz de la luna”, y también aparecen las variantes “luna iluminada” y “claridad de la luna”. Curiosamente, las traductoras S. Ota y E. Gallego han optado por “luz lunar” que, creemos, resulta menos natural que la mayoritaria opción de “luz de la luna”.

Además de la palabra de estación y sus connotaciones, al leer la traducción de este haiku, (recordemos que estamos ante una lectura interlingüística) es más que probable que se nos escapen aspectos culturales que subyacen implícitos. Se nos habla, como sabemos, de una persona que se acuesta al lado de otra que se está muriendo. Cada lector echará mano de su experiencia y de su conocimiento enciclopédico para situar dicha escena. Así, cualquier hispanohablante pensará en una cama situada en un dormitorio, según la imaginación de cada cual.

En una lectura intralingüística, sin embargo, un japonés situará la escena en un entorno con otras características bien diferentes. La colaboradora (C2) hace un interesante comentario al respecto, donde se recogen algunos detalles de la casa típica japonesa:

La situación es universal pero en mi opinión el escenario mostrado tiene algo concreto. Es decir, están en la sala de tatami en donde hay pocas cosas, acostados en un futón. La luz entra por una ventana que da a su patio. Me da una sensación de soledad, la transitoriedad del mundo, etc.

Aquí se habla de la sala de tatami y el futón, ambos términos recogidos en el *DRAE*²². *Tatami* se define como: “Tapiz acolchado sobre el que se ejecutan algunos deportes, como el yudo o el kárate”. Esta definición debe matizarse, pues en las casas japonesas tradicionales –también suele haber una sala de tatami en las viviendas actuales–, claro está, no se usa para practicar ningún deporte, sino para relajarse tumbándose directamente sobre este suelo –tradicionalmente hecho de paja de arroz– o para extender el futón o cama japonesa.

Futón se define como: “Colchoneta de algodón que sirve como asiento o como cama, típica del Japón”. Nótese que en el comentario de la colaboradora (C2) también se dice que en esta sala “hay pocas cosas”, aludiendo a la sobriedad de la decoración japonesa, donde apenas hay muebles y las paredes están desnudas de ornamentos.

Resulta curioso que sólo una de las colaboradoras haga referencia a este hecho cultural de la habitación de tatami, del futón... El resto no menciona estas particularidades del mobiliario y costumbres japonesas, de la misma manera que seguramente a nosotros, hispanohablantes, no se nos ocurriría explicar que dormimos en una cama y que, por tanto, la persona que se acuesta con el moribundo está tumbada a su lado en el lecho.

Si bien es verdad que estos detalles de si es futón o cama, de si la habitación tiene el suelo de tatami o lo tiene de baldosas o parqueté no influyen sustancialmente en la comprensibilidad del contenido del haiku, no es menos cierto que conocer estas particularidades de las costumbres japonesas hará que el contenido se vea enriquecido y se perciba con mayor grado de transparencia.

Al respecto, D. Cassany (2006: 146) afirma:

Si no conocemos bien una cultura y queremos leer sus escritos, corremos el riesgo de malinterpretarlos o de entenderlos sólo a un nivel superficial.

Resulta igualmente evidente que el grado de corrección lingüística de un texto puede influir en su nivel de transparencia. En algunas traducciones de este haiku (6) se observan, como es natural en aprendientes de español, diferentes tipos de incorrecciones, aunque son bastante escasas:

— **entre la luz de la luna* (C1): la elección de la preposición no ha sido muy acertada, pues sería preferible *a/bajo la luz de la luna*.

— *bajo *un claridad de la luna* (C4): aquí hay una doble incorrección: por una parte, la falta de concordancia de género entre el artículo “un” y el sustantivo “claridad”; y por otra, la utilización del artículo indeterminado en lugar del determinado, pues lo correcto sería: *bajo la claridad de la luna*.

— *junto con el/*ella que está perdiendo su vida* (C7): en esta oración de relativo, al referirse a un antecedente de género femenino, se ha confundido el artículo determinado “la” por el pronombre “ella”. Así, debería decirse: *junto con el/la que está perdiendo su vida*.

— **Bajo de la luz de la luna* (C9): donde se aprecia un cruce entre la locución prepositiva “debajo de” y la preposición “bajo”.

Sin embargo, no parece que estas incorrecciones afecten significativamente a la comprensibilidad del haiku, ya que de alguna manera resultan esperables en un extranjero que traduce al español y, por ello, aceptables.

Veamos ahora algunas expresiones que, si bien son correctas lingüísticamente, no parecen ser adecuadas.

Conviene recordar antes lo observado por E. Coseriu (1992: 181-183) respecto a que el hablar individual siempre está determinado por cuatro elementos: el hablante, el destinatario, el objeto del que se habla y la situación. Y para que se cumpla la adecuación, este hablar individual en situaciones concretas “ha de ser adecuado al destinatario, al objeto del hablar y a la situación específica. Si el hablar cumple esta norma, no llama la atención, pues lo adecuado como lo correcto es lo que es de esperar”.

En la siguiente traducción llama la atención el empleo de “mi hombre”:

*A la luz de la luna,
me acuesto con **mi hombre**,
deja la vida yendo a su muerte*

(C2)

El *DRAE*²² califica la palabra “hombre”, en su séptima acepción, como un coloquialismo para referirse a “marido”, por lo que no parece adecuado, especialmente a la situación grave y luctuosa, el uso de dicho coloquialismo.

En esta otra traducción lo que llama la atención es la expresión “un mortal”:

*Pasé una noche
con **un mortal**
bajo un claridad de la luna*

(C4)

A pesar de que el *DRAE*²² recoge en la octava acepción: “adj.p.us. Muy cercano a morir o que parece estarlo”, como bien se indica, esta acepción es poco usada, por lo que no parece muy adecuada al destinatario, siendo más adecuado el uso de “moribundo”, con idéntico significado en el diccionario académico: “Que se está muriendo o muy cercano a morir”.

No olvidemos la necesidad en el haiku de usar palabras sencillas, fáciles de entender. Si no se consulta esta palabra en el diccionario, por “mortal” normalmente lo que se entendería es lo recogido en la primera acepción: “Que ha de morir o está sujeto a la muerte”, o en la séptima: “por antonom. humano”, sin ese matiz tan importante presente en el poema, el de ‘estar próximo a la muerte’.

Por todo lo expuesto en cuanto a la corrección y a la adecuación en estas traducciones, creemos que el grado de aceptabilidad por parte del lector es mayor ante las incorrecciones que ante la falta de adecuación o, dicho de otro modo, que las faltas de adecuación afectan más a la merma de transparencia del texto que las de corrección lingüística.

3.6.1. CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (6)

月光にいのち死にゆくひとと寝る

Gekko ni inochi shiniyuku hito to neru

Hashimoto Takako

Bajo la luz lunar

falleciendo un ser querido;

a su lado me acuesto.

(Ota y Gallego: 2013, 132)

(C1)

Duermo con un hombre que va a morir entre la luz de la luna.

Comentario:

es difícil imaginar la escena

(C2)

*A la luz de la luna,
me acuesto con mi hombre,
deja la vida yendo a su muerte*

Dificultad n.º: 2

Comentario:

La situación es universal pero en mi opinión el escenario mostrado tiene algo concreto. Es decir, están en la sala de tatami en donde hay pocas cosas, acostados en un futón. La luz entra por una ventana que da a su patio. Me da una sensación de soledad, la transitoriedad del mundo, etc.

(C3)

A la luz de la luna me acuesto con una persona cuya vida se acaba.

Dificultad n.º: 4, 5

<p>(C4)</p> <p><i>Pasé una noche con un mortal bajo un claridad de la luna</i></p>
<p>(C5)</p> <p><i>En la luz de luna duermo con la persona que va a perder su vida</i></p>
<p>(C6)</p> <p>-----</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Bajo la luz de luna me tumbo junto con el/ella que está perdiendo su vida.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>La vida a la luz de la luna, me acuesto con el que se va muriendo.</i></p> <p><u>Comentario:</u> La luz de la luna luce frío y misteriosamente: como quita la vida de la gente que es muy importante para el autor.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Bajo de la luz de la luna se acuesta al lado de un moribundo.</i></p> <p><u>Comentario:</u> En Japón, la luna simboliza la luna que va desaparecerse deprisa.</p>
<p>(C10)</p> <p><i>Dormir con uno que está acabando la vida en la luna iluminada.</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u> : 2</p> <p><u>Comentario:</u> Para imaginar la escena, hay que saber quién es autor y sobre quién está describiendo. Sin saber que se trata de un matrimonio, es difícil de entender.</p>

(C11)

Bajo la luz de la luna, me acuesto/ me tumbo al lado de una persona que se va a morir.

Dificultad n.º :

9. Debería poner explicación de gekko.

gekko: es la palabra que indica la estación de otoño.

Comentario:

Este haiku fue escrito en 1937. El marido de esta poeta estaba enfermo, y una noche de otoño en la que hay luna, la poeta se acuesta al lado de su marido que se va a morir. En realidad ocurrió este acontecimiento en otoño, y creo que la imagen de luna de otoño y un final de la vida de una persona coinciden en este ku.

(C12)

Duermo/estoy acostado con alguien cuya vida se está terminando bajo la luz de la Luna.

Comentario:

No se sabe la situación específica aquí: ¿será uno de sus familiares/amigos que se está muriendo, por la edad o alguna enfermedad? Parece que el autor quiere expresar su tristeza con la belleza solitaria de la Luna.

(C13)

*Al tiempo que la gente duerme
la luz de la luna muere.*

Comentario:

Gekko es un término de otoño. Quizás el autor le otorga vida a la luna en sus rayos con lo que se hace presente y se extingue cada noche.

3.7 ANÁLISIS DEL HAIKU (7)

蟻を殺す殺すつぎから出てくる

Ari o korosu korosu tsugi kara detekuru

Seishi (1901-1994)

Mato una hormiga.

*Y, en cuanto sale la siguiente,
también la mato*

(Trad.: V. Haya, 2013: 127)

Este haiku posee 17 sílabas, pero su distribución en versos no es la clásica de 5-7-5, sino de 6-7-4. Una colaboradora –la (C11)–, hace notar en su comentario que esta diferente distribución silábica, junto a la repetición de una palabra, proporciona al haiku una singularidad en cuanto al ritmo:

Este ku se hace libremente con regla de 5-7-5, y por repetir el verbo “korosu” que significa matar se crea su ritmo original.

En las versiones realizadas por los colaboradores, sólo el 30,7% ha optado por realizar la traducción dividiendo formalmente en tres versos, de las cuales mostramos algunas:

Mato hormigas

y las vuelvo a matar.

Siguen apareciendo una tras otra

(C2)

*Le quito
la vida de una hormiga
siga rebosando otras sin parar*
(C4)

*Maté una hormiga
Pero sigue saliendo
Una tras otra*
(C6)

Otro 46,1% de los colaboradores lo ha hecho en un único verso, como los que siguen:

En el instante en que maté a una hormiga, apareció la otra.
(C7)

Mato hormigas. Tan pronto como las mato, aparecen unas tras otras.
(C11)

Mato y mato a las hormigas, pero siguen saliendo una tras otra.
(C12)

Mientras que el restante 23% ha traducido formalmente en dos versos:

*Cuantas más hormigas yo mato,
tantas más aparecen.*
(C3)

*Mata y mata muchas hormigas.
Todavía sale, sale*
(C5)

Al leer el poema original llama la atención –aunque no se sepa nada de japonés– la repetición de una palabra: *korosu korosu*. Esta repetición léxica cobra

especial relevancia si se tiene en cuenta la brevedad del haiku: de sus 17 sílabas, 6 de ellas –es decir, más de un tercio– es ocupado por esta palabra, cuyo significado es ‘matar’.

Al hablar de los mecanismos de cohesión de un texto, se ha dicho que estos procedimientos no garantizan la coherencia –entendida fundamentalmente como unidad de sentido–, pero ciertamente la cohesión contribuye a ello y es una característica muy frecuente en los textos coherentes. Dentro de estos mecanismos de cohesión se hallan los recursos léxico-semánticos, entre los cuales está la recurrencia o repetición de un mismo elemento en el texto, que refuerza la idea de unidad temática y es considerado uno de los principales mecanismos de cohesión textual.

Este es el caso del haiku (7) que nos ocupa, en el que se repite, como ya ha quedado dicho, la misma forma verbal –*korosu*, ‘matar’–, por lo que queda perfectamente realzado o focalizado lo que el poeta quiere transmitir. Sin embargo, no todo está motivado por el significado pragmático-comunicativo de la focalización, sino que también puede responder al significado gramatical aspectual de la iteración frecuentativa. Lo ilustramos con el comentario del colaborador (C1):

Se utiliza el verbo *korosu* (matar) dos veces. Es para enfatizar o significa “seguir matando”

En esta misma línea, pero relacionado también con la legibilidad, hay que tener en cuenta que esta palabra que se repite está escrita en *kanji*, lo cual refuerza todavía más la imagen, pues la lectura de los ideogramas es más “visual e instantánea”, como refiere la colaboradora (C11) en el comentario al haiku (9):

Los caracteres chinos de “石清水” nos hacen imaginar de agua clara recién salida hasta su sonido al leerlos visual e instantemente. Personalmente al ver esta palabra me hace fresca como si se lleva mi mente. (El subrayado es nuestro)

Para hacernos una idea, quizás podría compararse la diferencia entre ver una palabra escrita en *kanji* o en *hiragana* con lo que sucede al ver una señal de tráfico de prohibido aparcar o un cartel que diga “Prohibido aparcar”.

Así, si tenemos en cuenta la totalidad del haiku:

蟻を殺す殺すつぎから出てくる

Ari o korosu korosu tsugi kara detekuru

en japonés se percibe claramente la presencia de tres ideogramas en el primer tercio –que marcamos en negrita–, que de un vistazo, “sin leer”, lo que transmiten es el significado conceptual de: ‘hormiga’-‘matar’-‘matar’. Asimismo, contrariamente a lo dicho en otros análisis respecto a la omisión de elementos procedimentales –lo cual implica que recae en el lector/traductor la responsabilidad de decidir las relaciones entre los diferentes términos y tiene normalmente como consecuencia una pluralidad de interpretaciones–, en este caso, la presencia de la partícula を (*o*) indicadora de objeto directo transmite la instrucción precisa de que 蟻 (*ari*) ‘hormiga’ es el objeto directo de 殺す (*korosu*) ‘matar’.

Todo esto que hemos dicho no deja lugar a dudas sobre cuál es el sentido del haiku. Por si fuera poco, se da la circunstancia de que el *kanji* de ‘hormiga’, como refiere la colaboradora (C10) es poco utilizado:

El *kanji* de “ari” no se usa mucho. Solemos escribir con *hiragana*.

En consecuencia, su empleo aquí corresponde a una clara voluntad del poeta, con lo que su intencionalidad tanto en la elección de las palabras como en la manera de escribirlas, se muestra totalmente transparente.

Son varios los colaboradores que han tratado de plasmar en su traducción este aspecto tan relevante del original como es la reiteración de una palabra, llevada a cabo de varias maneras:

a) En unos casos se ha realizado a través de la repetición léxica del mismo verbo, aunque en diferentes formas gramaticales:

*Mato hormigas
y las vuelvo a matar.
Siguen apareciendo una tras otra*
(C2)

Mato un hormiga. Después de matar uno aparece otro.
(C8)

b) En otros, con una mayor fidelidad al original, se ha repetido exactamente la misma forma gramatical del lexema verbal:

Mato hormigas. Tan pronto como las mato, aparecen unas tras otras.
(C11)

Mato y mato a las hormigas, pero siguen saliendo una tras otra.
(C12)

c) Por último, nos gustaría detenernos en la versión que sigue:

*Mata y mata muchas hormigas.
Todavía sale, sale*
(C5)

En ella, no sólo se repite la misma forma gramatical del verbo “matar” –al igual que en el texto fuente– sino que, por paralelismo, también se proyecta este mismo recurso en el otro verbo presente– 出てくる (*detekuru*), palabra compuesta de ‘salir-venir’–, lo cual refuerza todavía más la impresión del rápido y doble movimiento de las hormigas y el del poeta matándolas y matándolas. Aunque, a decir verdad, la incorrección gramatical por la silepsis de número entre el sujeto *hormigas* y el verbo *sale* mitiga en cierto sentido el efecto de este recurso de duplicación o reiteración léxica.

Es muy probable que el tema de este haiku (7) sorprenda visto desde unos ojos occidentales, pues el estereotipo que se tiene de estos poemas es muy diferente. Dentro de la taxonomía temática establecida por V. Haya (2007c), éste habría que incluirlo dentro del *haiku cruel*. Recordemos la clasificación completa de estos poemas:

- a) Haiku de lo sagrado
- b) Haiku de tono intimista
- c) Haiku de la compasión universal
- d) Haiku feísta
- e) Haiku cruel
- f) Haiku filosófico
- g) Haiku proselitista
- h) Haiku descriptivo
- i) Haiku cómico

Según manifiesta este autor, la mayoría de los haikus, y también los mejores, pertenecen al primer grupo, al *haiku de lo sagrado*, sabiendo que *sagrado* para los japoneses es

[...] esa fuerza que sostiene desde dentro la realidad, que la anima, que la hace pujar en la existencia. Lo sagrado como *energeia* (*ibíd.*, 94).

Y tratan, como venimos analizando, del asombro que esa naturaleza sagrada del mundo produce en el poeta, cuyo concepto japonés, como ya sabemos, es *aware*.

Sin embargo, el haiku cruel lo define diciendo que

[...] es la respuesta taoísta al haiku de Compasión cultivado por los budistas. El budista proyecta su corazón

sobre el mundo que le rodea, y sufre con lo que sufre. Para el taoísta el mundo es como es y somos nosotros los que tenemos que armonizarnos con él. Parte de esta armonización con el mundo es que no nos afecten las cosas que no pueden ser de otro modo (Haya 2007c: 96)

Y añade en un trabajo posterior (Haya, 2013: 127), el hecho de que algunos orientalistas han omitido o manipulado haikus como el que estamos ahora analizando:

El haiku no está obligado a representar ninguna clase de valores morales. El haiku es una expresión libre, también en lo moral. Nada lo obliga más que su ley interna; como le ocurre al fuego o al agua. Y su única ley es reflejar fielmente el mundo como es, sin enjuiciarlo. A veces, los orientalistas adscritos a alguna religión o los predicadores de las espiritualidades que vienen a Oriente han querido atenazar el haiku dentro de las rígidas reglas de una estética que respondiera al orden de sus propios valores.

Coincide lo que acaba de expresar V. Haya respecto a que el haiku no enjuicia el mundo, con la actitud del lector japonés ante este *haiku cruel* que nos ocupa. De entre los colaboradores, sólo dos aluden, indirectamente, al tono de este haiku y una de ellas –la (C8)– remite a la naturaleza, es decir, a que, como manifiesta el traductor profesional, el haiku tiene que “reflejar fielmente el mundo como es”.

Estos son los comentarios:

Este haiku no es afectivo. Pero puedo sentir la fuerza de la naturaleza. (C8)

Al principio me dio una impresión fuerte por el uso reiterado de “matar”, pero después leí un poco de su historia personal y sus otros poemas, y me interesan. (C1)

Respecto a la sensibilidad manifestada por el *haijin*, expone V. Haya, como para romper los estereotipos mencionados anteriormente, que:

No estamos ante una sensibilidad blanda que se presente siempre coherente, una propuesta moral concebida en el

laboratorio de las ideas o las creencias, sino de seres humanos que pertenecen plenamente al mundo de lo material; hombres y mujeres que –como norma general– se mueven con delicadeza y respeto por el mundo, como si se les hubiera permitido usarlo sin que fuesen a poder nunca considerarlo suyo, pero en el que tampoco están como seres extraños, acomplexados. Cuando tienen que intervenir, actúan con la misma licencia con que lo hace el resto de la Naturaleza (*ibíd.*, 128).

En cuanto a la palabra de estación, hemos hablado de su relevancia en los haikus aunque, como sabemos, no es imprescindible, pues existen abundantes de estos poemas sin *kigo*, y no por ello dejan de ser “auténticos” haikus. En este que nos ocupa, la palabra de estación –*ari*, ‘hormiga’– no sólo nos sitúa en una determinada época del año –en este caso, en verano– y nos ayuda a situarnos en la naturaleza, sino que además se constituye en el tema del haiku.

A pesar de todo, ninguno de los colaboradores hace alusión a la palabra de estación en sus comentarios, quizás porque, al menos para ellos, es demasiado evidente cuál es el *kigo* y las connotaciones que posee. En cuanto a la manera de traducirla, se aprecia en las distintas versiones el uso tanto de la palabra en singular –“hormiga”– como de su variante en plural –“hormigas”–.

En este caso la palabra japonesa admite ambas variantes, a diferencia del haiku (10) en el que también aparece esta misma palabra, pero con el sufijo de plural –*tachi*, por lo que no existe otra posibilidad de traducción más que la de plural.

Sin embargo, está claro que el sentido es plural, que en la escena hay muchas hormigas; pero esto es una información que aporta no la palabra *ari* –‘hormiga/hormigas’– sino la palabra *tsugi* –‘siguiente’–, que se refiere en este contexto a “la siguiente hormiga”, así como la repetición del verbo *korosu*, *korosu* –‘matar’–.

Para expresar la pluralidad del número de hormigas se han empleado diferentes recursos (morfológicos y sintácticos), además del empleo de la palabra en plural que mostramos en primer lugar:

- morfema de plural: (*las/muchas*) *hormigas*: (C5), (C10), (C11), (C12)
- orden de secuenciación: (*aparecer / salir*) *una tras otra* (C1), (C2), (C6)
- morfemas cuantificadores y morfema de plural: *Cuantas más hormigas (...)* *tantas más (...)* (C3)
- orden de distribución: (...) *una /-o hormiga (...)* (*la*) *otra / -o*: (C4), (C7), (C8), (C9)

Se observan en estas expresiones, al igual que en la totalidad de las traducciones, algunas incorrecciones lingüísticas en cuanto al uso del español, hecho esperable tratándose en su mayoría de personas no nativas de español.

Analizaremos seguidamente las faltas de corrección y cómo inciden en el nivel de comprensibilidad:

- Uso de la preposición *a* en el objeto directo de ‘– persona’ del verbo *matar*:

Sigo matando a las hormigas (C1)

En el instante en que maté a una hormiga (C7)

Mato y mato a las hormigas (C12)

- Falta de concordancia de número entre el sujeto *hormigas* y el verbo *sale* (ya referido anteriormente):

Mata y mata muchas hormigas.

Todavía sale, sale

(C5)

- Uso incorrecto del artículo determinado (además de lo ya dicho en cuanto a la preposición ante el objeto directo).

En el instante en que maté a una hormiga, apareció la otra.

(C7)

En este caso, la incidencia de esta incorrección afecta de manera importante al significado, pues provoca que pase de significar un número indeterminado de hormigas (con ausencia de artículo: ‘una... otra... otra... otra...’) a sólo dos (con presencia del artículo determinado en correlación distributiva con el indeterminado: ‘una... la otra’).

El artículo determinado posee un contenido procedimental que indica que se está refiriendo a una información consabida compartida por los interlocutores; ahora bien, por nuestro conocimiento del mundo inferimos que en el contexto que nos presenta el haiku, las hormigas que van saliendo pertenecen a la misma especie, pero no resulta un contexto tan consabido, y por ello tan predecible –ya que ‘de todas las hormigas posibles con las que se cuenta: sabemos que es otra, la que sea de entre todas ellas’–, como cuando nos encontramos ante la dualidad de la distribución binaria que nos muestra la colaboradora (C7): ‘de las dos con las que se cuenta: una y la otra, nada más’.

Obsérvese la diferencia entre las dos versiones –la segunda corresponde a nuestra propuesta, una vez corregidas las incorrecciones señaladas–:

*En el instante en que maté a **una** hormiga, apareció **la otra**.* (C7)

*En el instante en que maté **una** hormiga, apareció **otra**.*

— Uso incorrecto del género del sustantivo femenino *hormiga*:

Mato un hormiga. Después de matar uno aparece otro.

(C8)

Creemos que en este caso el nivel de aceptabilidad por parte del lector disminuye notablemente por la reiteración de la incorrección, que habría sido más tolerada si sólo se hubiera dado una vez, es decir, que se establece una relación de proporcionalidad inversa: a mayor número de incorrecciones –o de reiteraciones en la misma incorrección– menor grado de aceptabilidad.

— Uso incorrecto de la preposición *de* + uso incorrecto del verbo en cuanto al modo (se emplea presente de subjuntivo, pero debería ser indicativo) + falta de concordancia en cuanto al número (se emplea singular cuando debería ser plural).

Compárense las dos versiones (la de la derecha es nuestra propuesta, corregidos sólo los errores gramaticales):

<i>Le quito</i>	<i>Le quito</i>
<i>la vida de una hormiga</i>	<i>la vida <u>a</u> una hormiga</i>
<i>siga rebosando otras sin parar</i>	<i>siguen rebosando otras sin parar</i>
(C4)	

En esta versión de la colabora (C4), junto a las incorrecciones gramaticales, se da una falta de adecuación en la traducción del verbo *korosu*. En efecto, este verbo puede traducirse como *matar* o *quitar la vida*, entre otras posibilidades, pero teniendo como objeto directo *una hormiga*, la segunda opción no parece tan acertada en el uso normativo.

Dentro de los elementos citados por E. Coseriu (1992: 181-183) para considerar que un texto es adecuado –esto es, adecuación al destinatario, al objeto del hablar y a la situación específica– éste sería un caso de falta de adecuación en cuanto al objeto, pues sería más apropiado usar esta expresión –“quitar la vida”– cuando el objeto directo se refiera a una persona y no a un insecto, en este caso una hormiga.

De igual manera, en este caso consideramos que el grado de aceptabilidad por parte del lector disminuye notablemente, pues en un texto tan breve como el que nos ocupa confluyen tanto incorrecciones lingüísticas como falta de adecuación. El resultado es una traducción con un alto grado de opacidad, lo cual obliga al lector a realizar un notable esfuerzo para entender el texto, para alcanzar un cierto nivel de comprensibilidad.

También aquí se establece una relación de proporcionalidad inversa: a mayor número de incorrecciones e inadecuaciones en un texto menor grado de aceptabilidad y comprensibilidad.

Otro aspecto que igualmente queda en manos del traductor es la elección del sujeto de este verbo “matar”, cuyo objeto directo es “hormigas”. Normalmente, ante la falta de otro sujeto explícito, se identifica el sujeto con el yo del poeta, aunque conviene insistir en que gramaticalmente el sujeto puede ser cualquiera. Uno de los colaboradores es consciente de la dificultad que supone el hecho de la toma de decisiones a la hora de traducirlo, al comentar que:

No hay sujeto. Y al traducirlo al español, hay que determinarlo con cuidado. (C1)

En las versiones que estamos analizando, la mayoría de los colaboradores (casi el 85% del total) ha elegido como sujeto el yo del poeta, como en los casos que siguen:

***Sigo** matando a las hormigas,
pero siguen apareciendo una tras otra.*
(C1)

***Maté** una hormiga
Pero sigue saliendo
Una tras otra*
(C6)

Obsérvese que en la siguiente traducción se expresa de manera explícita el sujeto “yo”, que en español sería innecesario:

*Cuantas más hormigas **yo** mato,
tantas más aparecen.*
(C3)

Sólo en un caso se ha optado por la tercera persona de singular como sujeto:

***Mata** y **mata** muchas hormigas.*

Todavía sale, sale

(C5)

Ofrecemos otro ejemplo en el que no hay un sujeto personal y cuya traducción, bastante libre al optar por una impersonalización nominal, posee un elevado nivel de opacidad que afecta de forma negativa a la comprensibilidad del haiku:

Una hormiga aparece después de otra, aunque está ensayada matanza total.

(C9)

Igualmente, existen variantes en lo referente a la elección del tiempo verbal. De esta manera, vemos que se ha traducido:

a) Como presente: “mato”/ “mata”/ “quito la vida” (C2), (C3), (C5), (C8), (C10), (C11), (C12) y (C13).

b) Como pretérito perfecto simple: “maté” (C6), (C7).

c) Como perífrasis verbal: “sigo matando” (C1).

Para terminar este análisis, nos gustaría detenernos en otro aspecto de los verbos en este haiku, en concreto, del papel que desempeñan. Como sabemos, la mayoría de los haikus transmiten la descripción de una escena, de un momento de la realidad, de ahí que en muchos de ellos se utilice un estilo nominal, en el que los verbos pueden estar ausentes.

En este haiku (7), sin embargo, no sólo están presentes, sino que de las siete palabras del haiku –cinco, si contamos sólo las que poseen contenido conceptual– tres de ellas son verbos (tachamos las partículas, que poseen contenido procedimental, y marcamos en negrita los verbos):

*Ari o **korosu** **korosu** tsugi ~~kara~~ **detekuru***

Sólo con esta visión cuantitativa de lo que representan los verbos en el total del haiku –verbos de acción y movimiento: ‘matar’, ‘matar’, ‘salir-venir’– parece quedar bastante claro que el estilo no se corresponde con una descripción sino con una narración. En efecto, la escena resulta totalmente transparente, y percibimos con nitidez el movimiento de las hormigas y los pisotones o manotazos del *haijin* que no dan abasto para matarlas.

3.7.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (7)

蟻を殺す殺すつぎから出てくる

Ari o korosu korosu tsugi kara detekuru

Seishi

Mato una hormiga.

Y, en cuanto sale la siguiente,

también la mato

(Trad.: V. Haya, 2013: 127)

(C1)

*Sigo matando a las hormigas,
pero siguen apareciendo una tras otra.*

Comentario:

Se utiliza el verbo korosu (matar) dos veces. Es para enfatizar o significa “seguir matando”
No hay sujeto. Y al traducirlo al español, hay que determinarlo con cuidado.

(C2)

*Mato hormigas
y las vuelvo a matar.
Siguen apareciendo una tras otra*

(C3)

*Cuanto más hormigas yo mato,
tantas más aparecen.*

(C4)

*Le quito
la vida de una hormiga
siga rebosando otras sin parar*

<p>(C5)</p> <p><i>Mata y mata muchas hormigas. Todavía sale, sale</i></p>
<p>(C6)</p> <p><i>Maté una hormiga Pero sigue saliendo Una tras otra</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u>: 13</p>
<p>(C7)</p> <p><i>En el instante en que maté a una hormiga, apareció la otra.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Mato un hormiga. Después de matar uno aparece otro.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Este haiku no es afectivo. Pero puedo sentir la fuerza de la naturaleza.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Una hormiga aparece después de otra, aunque está ensayada matanza total.</i></p>
<p>(C10)</p> <p><i>Aunque mato las hormigas no termina nunca.</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u>: 3</p> <p><u>Comentario:</u> El kanji de “ari” no se usa mucho. Solemos escribir con hiragana. Pero aparte de esto, no hay dificultad para entender este haiku. Las hormigas están en España también</p>

(C11)

Mato hormigas. Tan pronto como las mato, aparecen unas tras otras.

Dificultad n.º :

Comentario:

El poeta le molesta hormigas, y las mata pero aparecen sucesivamente y repiten “matar” y “aparecer” entre el poeta y hormigas. Este ku se hace libremente con regla de 5-7-5, y por repetir el verbo “korosu” que significa matar se crea su ritmo original. No es nada difícil de imaginar la escena, no obstante, traductor tendrá que tener mucho vocabulario español (y japonés también) para traducir Haiku manteniendo el significado y el mundo (ambiente) de cada Haiku. Al principio me dio una impresión fuerte por el uso reiterado de “matar”, pero después leí un poco de su historia personal y sus otros poemas, y me interesan. Aunque sea un poco, conocer la historia de poeta les dará alguna influencia a lectores.

(C12)

Mato y mato a las hormigas, pero siguen saliendo una tras otra.

Comentario:

Parece que el autor quiere expresar su frustración con las hormigas que siguen molestándolo.

(C13)

*Salen en tropel las hormigas
entre más mato
más salen.*

Comentario:

Solo quien tiene experiencia de haber visto un hormiguero puede comprender la imagen que representan estas palabras.

3.8 ANÁLISIS DEL HAIKU (8)

枯枝やおみくじひとつ風にゆれ

Kare-eda ya omikuji hitotsu kaze ni yure

Tsuji Mitsuhiro (*haijin* actual)

Un solo lazo de papel votivo

en una rama seca

movida por el viento

(Trad.: V. Haya, 2013: 52)

La estructura formal de este haiku, escrito por un poeta actual, es de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5-7-5 sílabas, respectivamente.

Como en otros haikus analizados, sólo una minoría de los colaboradores ha tenido en cuenta este aspecto formal a la hora de traducir; en este caso, poco más del 33% del total⁵⁵. Éstas son las versiones realizadas en tres versos:

Una rama seca,

está moviéndose al viento

un omikuji

(C2)

Un oráculo escrito

ligado con una rama desnuda

se mueve por al viento

(C4)

⁵⁵ Datos calculados sobre un total de doce, ya que uno de los trece colaboradores no ofreció la traducción de este haiku.

*La rama seca
se mueve una hoja de omikuji
en el viento
(C5)*

*Hojas secas
y un papel de predicciones
movido por el viento
(C13)*

El restante 67% de los colaboradores presenta sus traducciones en un solo verso. Mostramos algunas de ellas:

*Flamea al viento un oráculo atado a una rama seca.
(C7)*

*A la rama seca un papelito de oráculo se tambalea
(C8)*

*Rama muerta y oráculo escrito se tambalea en viento.
(C9)*

En el haiku original cada uno de los tres versos está perfectamente delimitado por distintos procedimientos, como mostramos a continuación:

枯枝やおみくじひとつ風にゆれ
Kare-eda ya omikuji hitotsu kaze ni yure

— En el primer verso:

Kare-eda ya —‘rama seca’—

La presencia de la palabra de corte o *kireji* や (ya) aporta procedimentalmente la información necesaria que permite sin lugar a dudas

establecer su extensión, gracias a la pausa fónica, tanto rítmica como gramatical, que produce.

Así como en otro haiku analizado en el que aparecía el mismo *kireji* 𐰇 (ya), algún colaborador hacía referencia al mismo para manifestar la dificultad en la captación de su significado textual y, por tanto, en la transparencia de su contenido procedimental –dado que en la actualidad este tipo de términos no se utiliza–, en esta ocasión no se hace ninguna alusión al *kireji*.

A la hora de traducirlo existen distintas posibilidades, que van desde la no traducción, pasando por marcarlo mediante la separación gráfica del verso, hasta la aparición de signos de puntuación, como los puntos suspensivos, los dos puntos, el guión, la coma... etc. En las traducciones realizadas por los colaboradores están presentes las posibilidades mencionadas:

a) Sin traducción:

Oráculo/s escrito/s atado/s a un ramilla muerta oscila por el viento.

(C11)

b) A través de la separación gráfica del verso:

*La rama seca /
se mueve una hoja de omikujī
en el viento*

(C5)

c) A través de los signos de puntuación:

*¡Ay, la rama seca! Deja un oráculo escrito atado por
alguien bailar en el viento.*

(C3)

En este ejemplo, los signos de exclamación están incluso reforzados por el empleo de la interjección *ay*.

d) Doblemente marcado a través de la separación gráfica del verso y de los signos de puntuación:

*Una rama seca,
está moviéndose al viento
un omikuji
(C2)*

En esta última traducción se refuerza la división del verso con el empleo de una coma. Se da el caso, además, de que el uso de esta coma fono-sintáctica tiene repercusiones en el plano del contenido, ya que deshace una posible ambigüedad.

Tal como aparece en la traducción de la colaboradora (C2), el sujeto de “está moviéndose al viento” es “un *omikuji*”. Si no se hubiera escrito la coma, cabría la posibilidad de interpretar “una rama seca” como sujeto de “está moviéndose al viento”. Comparemos las dos versiones, con o sin coma:

*Una rama seca,
está moviéndose al viento
un omikuji
(C2)*

*Una rama seca
está moviéndose al viento
un omikuji*

Es oportuno recordar lo expuesto por C. Figueras (1999) respecto a que la puntuación es un mecanismo de organización del texto y que la elección por parte del emisor de los signos de puntuación –en el caso que nos ocupa, no sería el poeta, sino el traductor– determina la manera en la que pretende que el texto se interprete, puesto que cada uno de los signos lleva asociada una instrucción de procesamiento.

En las dos diferentes maneras de puntuar el haiku que acabamos de presentar, se observa que la coma, en este nivel microestructural del texto, delimita sintagmas y que, en efecto, dirige al lector en la interpretación.

— Finalmente, en el segundo y tercer verso:

omikuji hitotsu

—‘un *omikuji*’—

kaze ni yure

—‘por el viento se mueve’—

es el propio significado conceptual el que determina con claridad en este haiku dónde establecer la cesura que separa el segundo verso del tercero. Como sabemos, en otros haikus se necesita una lectura muy atenta para situar las cesuras, pues existe la posibilidad de fijarlas en diferentes lugares, lo cual permite, asimismo, realizar distintas interpretaciones.

A este respecto, V. Haya (2013: 73) expresa la dificultad que las cesuras entrañan y cómo su ubicación incide directamente en el significado del haiku:

Lo mejor de la audición del haiku —respecto a una lectura en privado de este— es que el que lo recita resuelve la gran dificultad de las cesuras de los versos. Me explico. Cuando uno lee a solas un haiku, junto con el beneficio de ver el haiku (sus ideogramas), está la dificultad de no diferenciar los versos y, por tanto, el sentido que darle al haiku.

Podría hablarse, entonces, de un interesante juego de relaciones entre el significado conceptual y el procedimental. En efecto, el significado conceptual de los distintos términos ayuda a establecer las cesuras entre los versos, los cuales, a su vez, poseen un contenido procedimental que nos dirige hacia qué sentido dar al haiku.

Se comprueba en las traducciones de este poema realizadas por los colaboradores una gran homogeneidad en cuanto a la interpretación del sentido global —coincidente con la realizada por el traductor profesional V. Haya—, de las cuales presentamos algunas versiones:

*Un oráculo escrito
ligado con una rama desnuda
se mueve por el viento*
(C4)

*La rama seca
se mueve una hoja de omikujī
en el viento*
(C5)

Flamea al viento un oráculo atado a una rama seca
(C7)

Aunque, sin lugar a dudas, siempre hay espacio para una multiplicidad de matices. Efectivamente, lo que es una “rama seca” para V. Haya así como para los colaboradores (C2), (C3), (C5), (C7), (C8) y (C12), se plasma de diferentes maneras en otros colaboradores: “rama podrida” (C1), “rama desnuda” (C4), “rama muerta” (C9), “árbol viejo” (C10), “ramilla muerta” (C11) y “hojas secas” (C13).

Mención especial merecen las versiones de (C10) –“árbol viejo”– y la de (C13) –“hojas secas”–, pues no se trata simplemente de una variación de matiz en la traducción del adjetivo (seca / podrida / desnuda / muerta), sino que en ambos casos se ha llegado a la traducción mediante una sinécdoque.

En el caso de (C10) se ha expresado semánticamente la parte a través formalmente del todo, al reformular el originario “rama” como “árbol”. El mismo recurso ha empleado (C13), aunque en sentido inverso, es decir, expresando semánticamente el todo –“rama”– a través formalmente de la parte –“hojas”–.

Asimismo, se observa la elección de distintos términos en español a la hora de traducir el verbo japonés *yure*. Traducido como ‘mover’ por V. Haya y algunos colaboradores –(C1), (C2), (C4), (C5), (C12) y (C13)–, presenta otros matices siempre dentro, claro está, del mismo campo semántico, con sema de

‘movimiento’ como nuclear: ‘bailar’ (C3), ‘flamear’ (C7), ‘tambalearse’ (C8), (C9), ‘flotar’ (C10) y ‘oscilar’ (C11).

Nos detenemos ahora en la traducción como ‘bailar’, de la que ofrecemos la versión completa del haiku:

*¡Ay, la rama seca! Deja un oráculo escrito atado por
alguien bailar en el viento.*

(C3)

Si bien podría entenderse este “un oráculo... bailar en el viento” como una personificación y, por tanto, tratarse de una falta de adecuación a la modalidad textual, por cuanto que el uso de figuras literarias es impropio del haiku, lo cierto es que la segunda acepción del verbo *bailar* en el *DRAE*²² contradice tal interpretación ya que: “Dicho de una cosa: moverse sin salir de un espacio determinado”. Por lo que cabe la posibilidad de que este verbo se emplee en uno de sus usos propios, sin personificación.

Hemos mencionado más arriba que la mayoría de los colaboradores coinciden con V. Haya en la interpretación del sentido global del haiku. Aun así, existen algunas diferencias en cuanto a la relación entre los diferentes elementos. En efecto, en la versión de V. Haya el viento mueve la rama, con claridad marcado gramaticalmente a través de la concordancia de género y número con el participio propio de la estructura pasiva perifrástica, que permite la focalización de *rama* a través de la función de sujeto pasivo:

*Un solo lazo de papel votivo
en una rama seca
movida por el viento*

En la mayoría de las versiones de los colaboradores, en cambio, el viento mueve el *omikuji*, no la *rama*, si bien sintácticamente el sujeto (que marcamos con subrayado) puede ser “el viento”:

El viento mueve al papel de Omikuji (fortune telling) atado a la rama seca.

(C12)

O “el omikuji / oráculo (escrito) / papel de predicciones / papelito de oráculo / papel de predicciones”. (Dejamos para más adelante el análisis de este término):

Se mueve al viento el omikuji colgado en una rama podrida.

(C1)

Oráculo/s escrito/s atado/s a un ramilla muerta oscila por el viento.

(C11)

Las dos versiones presentadas a continuación poseen, sin embargo, focos e interpretaciones diferentes:

¡Ay, la rama seca! Deja un oráculo escrito atado por alguien bailar en el viento.

(C3)

Rama muerta y oráculo escrito se tambalea en viento.

(C9)

En la traducción de (C3) el foco está puesto en “la rama seca”, y no está formalizado como sujeto, ya que *oráculo* es el sujeto sintáctico de ‘atar’ (*atado por alguien*⁵⁶) y parece lógico inferir que sea el sujeto sintáctico y semántico de ‘dejar’ (‘alguien ata un oráculo a la rama seca y lo deja allí’), mientras que en la de (C9) el foco sería doble: “rama muerta y oráculo escrito”, que permite a ambos ser dos sujetos sintácticos y semánticos coordinados respecto de ‘tambalearse’ (es decir, ‘la rama y el oráculo se tambalean al viento’).

Sin embargo, la concordancia del verbo en forma personal en singular (*se tambalea*) induce a pensar que *oráculo* es su sujeto sintáctico, por lo que ya no

⁵⁶ Este *alguien* sería el sujeto real, lógico-semántico, de ‘atar’.

estaría focalizado, restringiéndose la focalización a *rama muerta*, como en (C3):
rama seca.

En otro orden de cosas, si nos fijamos ahora, no en el sentido, sino en la forma de expresión, también se encuentran diferencias notables. V. Haya ha optado por un estilo nominal en el que no se halla ningún verbo en forma personal, lo cual potencia el estilo descriptivo. Recordemos a este respecto la caracterización que A. Cabezas (2007: 9) hace del haiku, al decir que “se trata de una descripción brevísima de alguna escena, [...]”.

En las traducciones de los colaboradores, sólo una de ellas coincide con el estilo nominal que acabamos de mencionar, la ofrecida por la colaboradora (C13):

*Hojas secas
y un papel de predicciones
movido por el viento*

Por el contrario, en todas las demás versiones de los colaboradores se ha traducido el verbo del texto fuente en forma personal. Mostramos algunas:

*Un oráculo escrito
ligado con una rama desnuda
se mueve por el viento*
(C4)

Flamea al viento un oráculo atado a una rama seca.
(C7)

Como sabemos, en ocasiones la palabra de estación se adscribe a una época u otra del año por convención, por lo que sus connotaciones pueden resultar opacas para muchos lectores; otras veces, sin embargo, es un término completamente transparente para todo lector, que sólo por su conocimiento del mundo tiene acceso al significado, tanto explícito como connotado, y le permite situar la escena en una determinada estación.

Este último es el caso del *kigo* del haiku (8) que nos ocupa: *kare-eda*, ‘rama seca’, pues en los comentarios que varios colaboradores ofrecen hay unanimidad en situar la escena en invierno:

Imagino un día despejado en invierno. (C8)

Una escena típica japonesa en invierno. (C9)

[...], es fácil de imaginar la escena de invierno y cómo es.
(C10)

Parece que el autor está describiendo su encanto por ver al papel de Omikuji que simboliza una diversión en un día del seco invierno. (C12)

Incluso en la traducción de la colaboradora (C10) se ha añadido la palabra “invierno”, que no se encuentra en el original:

*En un árbol viejo, está atado “omikuji” flotando con el viento de **invierno**.*

(C10)

En esta misma línea de implementar la traducción con palabras que no están en el original, podemos mencionar tres casos más, con los añadidos “atar”, “colgar” y “ligar”, por inferencia del conocimiento del mundo, ya que un papel en una rama en un contexto ventoso, si no vuela, es porque está atado o ligado a la rama:

*El viento mueve al papel de Omikuji (fortune telling) **atado** a la rama seca.*

(C12)

*Se mueve al viento el omikuji **colgado** en una rama podrida.*

(C1)

Un oráculo escrito

ligado con una rama desnuda

se mueve por al viento

(C4)

Ya se ha hablado de la especial relevancia que en muchos haikus tiene el orden de aparición de los elementos. En este sentido, las traductoras S. Ota y E. Gallego (2013) vinculan su importancia con la brevedad de esta forma poética y manifiestan el deseo de mantener por su parte, dentro de lo posible, el orden de las palabras del original, pues en ocasiones, si se cambia, el “efecto poético desaparece por completo” o, dicho en otras palabras, se hace menos transparente la riqueza de matices que el autor quiere transmitir:

[...] en un poema tan breve como el haiku cobra gran importancia el orden de las palabras, es decir, el orden de presentación de las diferentes secuencias poéticas, por esta razón hemos tenido muy en cuenta este aspecto (*ibíd.*, 237).

Aunque, como es natural, no siempre es posible mantener el orden del texto fuente en la traducción, en el caso del haiku (8) que venimos analizando se puede conservar sin dificultad la secuencia de presentación de los elementos (*rama–omikuji–viento*) y, en efecto, el 50% de los colaboradores así lo ha hecho, de los cuales mostramos algunas versiones:

*¡Ay, la rama seca! Deja un oráculo escrito atado por
alguien bailar en el viento.*

(C3)

La rama seca

se mueve una hoja de omikuji

en el viento

(C5)

Otros, por el contrario, (un 25%), han optado por el orden justamente inverso (*viento–omikuji–rama*), como las versiones que siguen:

Se mueve al viento el omikujī colgado en una rama podrida.

(C1)

*El viento mueve al papel de Omikujī (fortune telling)
atado a la rama seca.*

(C12)

Mientras que el 16,6% coincide con el orden de la versión ofrecida por el traductor profesional V. Haya (*omikujī–rama–viento*):

*Un oráculo escrito
ligado con una rama desnuda
se mueve por al viento*

(C4)

Oráculo/s escrito/s atado/s a un ramilla muerta oscila por el viento.

(C11)

Y el restante 8,4% elige un orden distinto (*rama–viento–omikujī*):

*Una rama seca,
está moviéndose al viento
un omikujī*

(C2)

Entre las decisiones que deben tomarse a la hora de traducir un texto está la elección de las palabras. En este sentido, ya hemos aludido a las variantes léxicas que los distintos colaboradores han elegido al traducir el primer verso y el tercero. Por su particularidad, en su momento emplazamos para más adelante el análisis de la traducción de la palabra *omikujī*, tarea que retomamos ahora.

Lo primero que llama la atención en muchas de las traducciones (llega a casi el 42% del total) es el empleo de esta palabra japonesa –*omikujī*–, como en los casos que siguen:

*Una rama seca,
está moviéndose al viento*

*un **omikuji***

(C2)

*En un árbol viejo, está atado “**omikuji**” flotando con el
viento de invierno.*

(C10)

Gráficamente, unas veces este término viene marcado con comillas, –como en la traducción de la colaboradora (C10)–, de acuerdo con las normas ortográficas (que admiten también la cursiva); mientras que otras, sin embargo –como en el caso de (C2)– no posee ninguna marca, incurriendo de este modo en una incorrección en el uso de las normas del español escrito.

El empleo en las traducciones de palabras extranjeras pertenecientes al idioma del texto fuente nos plantea la duda de si es una decisión acertada o no lo es, puesto que puede interpretarse como una incorrección en cuanto al uso de la lengua particular –en este caso, del español–.

Por el contrario, puede explicarse, según E. Coseriu (1992: 200) como un caso de adecuación, ya que ésta puede anular la incorrección en cuanto a la lengua particular, si la utilización de palabras extranjeras responde a que reproducen con más exactitud lo que se quiere decir y, por eso, son más adecuadas.

En el caso concreto del empleo de la palabra japonesa *omikuji* en las traducciones que estamos analizando, consideramos que, en efecto, responde a un caso de adecuación, siempre que se acompañe de la debida explicación por parte del traductor, como así hace el 60% de los colaboradores que ha usado dicha palabra. Estos son algunos de sus comentarios, que presentan distintos niveles de transparencia:

“omikuji” quiere decir un papel donde se escrita la fortuna
y se lo colga en la rama. (C1)

“omikujī” es un papelito que tiene un mensaje de los dioses. Es una adivinación. Se venden en santuarios. Después de leerlo, lo amarramos a una rama para reunirnos con dioses o dejar mala suerte de mensaje. (C2)

[...] la costumbre de atar “omikujī” a las ramas de templo sintoísta cuando le toca mala suerte [...]. (C10)

Refuerza esta posición el hecho de que incluso las versiones que han optado por traducir la palabra por un término en español, han requerido también de una explicación, pues lo dicho en español tampoco alcanza el nivel de transparencia esperable.

A continuación mostramos –sin tener en cuenta la cuestión formal de cada versión– algunas de las traducciones de este segundo verso del original –*omikujī hitotsu*–:

un oráculo escrito atado por alguien (C3)

un oráculo escrito ligado con (C4)

un papelito de oráculo (C8)

oráculo escrito (C9)

oráculo /s escrito/s atado/s a (C11)

un papel de predicciones (C13)

Requieren un comentario aparte por motivos distintos las versiones presentadas a continuación:

una hoja de “omikujī” (C5)

papel de Omikujī (fortune telling) atado a (C12)

Como puede observarse, son casos híbridos en los que dos sustantivos en español –*hoja* (de papel), *papel*– se combinan con la palabra japonesa *omikujī* (‘papel escrito con un oráculo’) precedida de la preposición española *de*, cuyo resultado, en este caso, consideramos que puede calificarse como una incorrección

en cuanto al uso de la lengua particular y, por tanto, como una falta de adecuación, al incurrir en un pleonismo, pues ‘hoja de papel’ o ‘papel’ es un sema que ya está incluido en el término japonés.

Además, en el caso de (C12), se llega más lejos al presentar entre paréntesis una expresión parafrástica que podría ser una reformulación equivalente, pero en un tercer idioma como es el inglés, considerado posiblemente por la colaboradora como *lingua franca*, por lo que podría haber una intención por parte de ésta de lograr una mayor transparencia al establecer un puente lingüístico entre el japonés y el español a través del inglés.

Ofrecemos a continuación los comentarios que acompañan a dos de las traducciones anteriores:

Omikuji: oraculo escrito que se sortea⁵⁷ en templo sintoísta. Hay variedades de suerte (auspicio muy malo, malo, normal, bueno, muy bueno,...etc.). Si le toca mala suerte, la gente ata ese papelito a ramas de árbol en ese mismo templo. (C11)

Después de leer el papel de la fortuna que suele comprarse en los templos japoneses cuando se visitan, [...]. (C13)

Pensamos, por tanto, que puesto que en cualquiera de los dos casos –usar la palabra *omikuji* en japonés o traducirla al español– se hace necesario el comentario adicional del traductor, es preferible –por ser adecuado–, mantener la palabra extranjera, ya que de alguna manera ayuda a introducirse en ese ambiente de la realidad japonesa tan diferente al del lector hispanohablante.

En este mismo sentido, consideramos que la traducción de V. Haya –*lazo de papel votivo*– tampoco resulta demasiado transparente, debido al adjetivo *votivo*, palabra de uso no común. Para entender el sentido del haiku se hace imprescindible leer el comentario, muy rico, que el traductor realiza respecto a

⁵⁷ En realidad, hay una impropiedad léxica en el uso de se sortea, ya que lo que se quiere decir es que ‘se coge al azar’, es decir, ‘a la suerte’, y no que ‘se obtiene por sorteo’.

esta costumbre japonesa y al ambiente que se transmite en este poema, del que reproducimos lo siguiente:

Hay haikus que tienen lo que se llama en japonés *wabi-sabi*, sabor de belleza triste, que no hay que lamentar, porque es también un estado natural de las cosas. Más que tristeza sería una hondura en la que, aun estando solos, no nos sentimos mal, porque hemos conectado con el fondo suave y fértil de la existencia. (Haya, 2013: 52)

Asimismo, si en otros casos se ha hablado de la conveniencia de conocer el contexto japonés –geografía, cultura, costumbres, etc.– para que la riqueza de los matices del haiku se haga (más) transparente en la lectura interlingüística que realizamos al leer la traducción de uno de estos poemas, en el caso del haiku (8) que nos ocupa la conveniencia se hace necesidad, máxime si el traductor no proporciona ninguna información adicional.

Nos gustaría concluir este análisis haciendo una breve reflexión sobre cómo algo tan insignificante de la realidad –un trocito de papel blanco atado a una rama seca y movido por el viento– puede captar la atención de la sensibilidad japonesa y ser plasmado en un haiku.

Una de las colaboradoras realiza un interesante comentario sobre la escena descrita en este haiku (8), donde se recoge también ese ambiente *wabi-sabi* explicado por V. Haya, junto con lo que puede ser la motivación de la conmoción (*aware*) del *haijin*:

En un templo sintoísta hay una rama muerta de un árbol con un oráculo escrito, y oscila por el viento. En general, las ramas de árboles de templo sintoísta están llenas de Omikuji, pero en este Ku, me parece que solo hay una rama con un oráculo es poco normal, e imagino un poco de soledad. Además podremos considerar que esta rama carga la mala suerte sola. Ya que esta rama está muerta, este Omikuji puede estar atado allí durante bastante tiempo, y solo el viento le toca suavemente. (C11)

Ese salirse de lo normal, como acabamos de ver en el comentario anterior, puede ser precisamente lo que haya llamado la atención del poeta, lo que motive

su *aware*, esa emoción interior que ha experimentado y que quiere transmitir a otros a través de la plasmación por escrito de ese momento.

3.8.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (8)

枯枝やおみくじひとつ風にゆれ

Kare-eda ya omikuji hitotsu kaze ni yure

Tsuji Mitsuhiro

Un solo lazo de papel votivo

en una rama seca

movida por el viento

(Trad.: V. Haya, 2013: 52)

(C1)

Se mueve al viento el omikuji colgado en una rama podrida.

Comentario:

omikuji quiere decir un papel donde se escrita la fortuna y se lo colga en la rama.

(C2)

*Una rama seca,
está moviéndose al viento
un omikuji*

Dificultad n.º: 15

Comentario:

omikuji es un papelito que tiene un mensaje de los dioses. Es una adivinación. Se venden en santuarios. Después de leerlo, lo amarramos a una rama para reunirnos con dioses o dejar mala suerte de mensaje.

(C3)

*¡Ay, la rama seca! Deja un oráculo escrito atado por alguien bailar
en el viento.*

<p>(C4)</p> <p><i>Un oráculo escrito ligado con una rama desnuda se mueve por el viento</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 16</p>
<p>(C5)</p> <p><i>La rama seca se mueve una hoja de omikuji en el viento</i></p>
<p>(C6)</p> <p>-----</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Flamea al viento un oráculo atado a una rama seca.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>A la rama seca un papelito de oráculo se tambalea.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Imagino un día despejado en invierno.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Rama muerta y oráculo escrito se tambalea en viento.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Una escena típica japonesa en invierno.</p>
<p>(C10)</p> <p><i>En un árbol viejo, está atado “omikuji” flotando con el viento de invierno.</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 2</p> <p><u>Comentario:</u> Si conoce la costumbre de atar “omikuji” a las ramas de templo sintoísta cuando le toca mala suerte, es fácil de imaginar la escena de invierno y cómo es.</p>

(C11)

Oráculo/s escrito/s atado/s a un ramilla muerta oscila por el viento.

Dificultad n.º :

5. ausencia de número de ramas y oráculo escrito

11. En el caso de este Ku es omikuji. Aunque sea una persona japonesa hay muchísimas cosas que no puede explicar (pero un montón). Me cuesta mucho hacerlo buscando informaciones. Sobre todo en torno a cultura o costumbres peculiares de Japón, son cosas habituales y espontáneas para nosotros, y hay veces que no me doy cuenta de que tendré que traducir mejor o explicar añadiendo cosas.

12. Se escribe aquí hitotsu así “ひとつ” con Hiragana, pero se puede escribir con Kanji también como “一つ”. Escribir con Hiragana nos da imagen suave, algo blando y suelto, etc. Creo que esto supera el tema de la diferencia de fonogramas y ideogramas. Espero haberme explicado...

Comentario:

Omikuji: oráculo escrito que se sortea en templo sintoísta. Hay variedades de suerte (auspicio muy malo, malo, normal, bueno, muy bueno, ...etc.) .Si le toca mala suerte, la gente ata ese papelito a ramas de árbol en ese mismo templo. En un templo sintoísta hay una rama muerta de un árbol con un oráculo escrito, y oscila por el viento. En general, las ramas de árboles de templo sintoísta están llenas de Omikuji, pero en este Ku, me parece que solo hay una rama con un oráculo es poco normal, e imagino un poco de soledad. Además podremos considerar que esta rama carga la mala suerte sola. Ya que esta rama está muerta, este Omikuji puede estar atado allí durante bastante tiempo, y solo el viento le toca suavemente.

(C12)

El viento mueve al papel de Omikuji (fortune telling) atado a la rama seca.

Comentario:

Parece que el autor esta describiendo su encanto por ver al papel de Omikuji que simboliza una diversión en un día del seco invierno.

(C13)

*Hojas secas
y un papel de predicciones
movido por el viento*

Comentario:

Después de leer el papel de la fortuna que suele comprarse en los templos japoneses cuando se visitan, como las hojas secas pierden su valor y son tiradas al piso para luego ser removidos por el viento.

3.9 ANÁLISIS DEL HAIKU (9)

苔むす庭の石清水

Koke musu niwa no iwashimizu

Tsuji Yoshie (*haijin* actual)

*El sonido del agua
entre las piedras del jardín
cubiertas de musgo*

(Trad.: V. Haya, 2013: 59)

Aun siendo propiedades importantes, un haiku es más que una estrofa de tres versos repartidos en 5-7-5 sílabas con un *kigo* o palabra de estación, puesto que una composición poética puede poseer estas características y no ser un haiku, o carecer de ellas y serlo. Lo que le da al haiku su esencia es ese *haimi* o sabor a haiku del que habla V. Haya (2013: 11):

¿Por qué son haiku si no tienen *kigo* y puede ser que ni siquiera tengan 17 sílabas? Son haikus porque tienen el *ritmo interior (nai-in ritsu)* del haiku y –sobre todo– porque saben a *haiku*, porque tienen *haimi*. El *haimi* es la esencia del haiku.

También F. Rodríguez Izquierdo (en Ota y Gallego, 2013: 30) ofrece una reflexión sobre lo que es esencial en el haiku; aunque lo hace al dar una serie de consejos para el haiku escrito en español, es perfectamente aplicable a esta forma poética en general:

Lo esencial es que el haiku corresponda a una sensación, no a un razonamiento o deducción; y que trate de la naturaleza en sentido amplio, abarcando también lo humano.

Este poema (9) es un haiku contemporáneo escrito “por una sencilla ama de casa de la isla de Kyûshu” (Haya, 2004: 41). Como sabemos, esta forma poética es una tradición viva en Japón patrimonio de todos: adultos y niños, profesionales y aficionados, hombres y mujeres, personas con un alto nivel de estudios o sin formación, etc. En efecto, el mismo autor (Haya, 2013: 11) manifiesta que en Japón se escriben al año más de un millón de haikus más que notables.

Si nos hemos referido a que la brevedad en el haiku forma parte de su esencia, de este haiku podemos decir que su brevedad es extrema. Formalmente, el haiku que nos ocupa tiene 12 sílabas, distribuidas en dos versos de 7 y 5 sílabas, respectivamente. Uno de los colaboradores alude a esta característica y formula una hipótesis sobre el motivo de esta pauta formal:

Este haiku tiene esquema silábico solo 7-5. Entonces,
puede ser respuesta a otra frase anterior. (C1)

Recordemos que, efectivamente, en ocasiones un haiku puede ser respuesta a otro haiku, aunque esto no conlleva ninguna característica predeterminada en cuanto a su pauta silábica. Respecto a este poema (9) no nos consta que sea respuesta a otro. Pero sí sabemos que fue compuesto en una reunión poética en la que estaba presente el traductor V. Haya (2013), quien da fe de cómo el mismo objeto poético, el mismo *aware*, puede plasmarse de formas diferentes y nos ofrece un nuevo haiku compuesto por otro de los poetas presentes en ese encuentro poético:

Sekitei ya tsutsuji no mama ni mizu no oto

Tsuji Mitsuhiro

Un jardín entre rocas –

Por entre los setos,

el sonido del agua

De este haiku, V. Haya (*ibíd.*, 60) dice que “Es un haiku solemne, de innegable sabor Zen”. Pero en su valoración, el haiku (9) que nos ocupa es todavía

superior: “Es un haiku soberbio, con más fuerza que el anterior, yo diría que perfecto...” (*Ibíd.*).

En cuanto a las traducciones de los colaboradores, es preciso aclarar que, a pesar de que este haiku fue entregado a todos, dos de ellos no lo tradujeron⁵⁸.

Una colaboradora ofrece una explicación de por qué no lo hizo:

Iwashimizu abrevia el templo de Iwashimizu
Hachimanguu. Si lo traduzco es muy aburrido. (C5)

Puede resultar llamativo el hecho de que aunque el esquema silábico del original es de 7-5 sílabas, varios colaboradores (el 18,2%), al igual que el traductor profesional V. Haya, han traducido en tres versos:

*En el jardín musgoso,
mana el agua pura
entre las piedras.*
(C2)

*Mana el agua
de peña de jardín
cubierto de musgo*
(C4)

El mismo porcentaje del 18,2% ha plasmado sus traducciones en dos versos:

*En el jardín cubierto de musgo
entre las rocas hay un manantial.*
(C3)

*Crece el musgo
Jardines de Iwashimizu*
(C13)

⁵⁸ Por tanto, los porcentajes están calculados sobre un total de once.

El restante 63,6% de las versiones se ha realizado en un único verso, como las que a continuación ofrecemos:

El jardín del templo Iwashimizu está cubierto de musgo.

(C1)

Agua clara sale de entre piedras cubiertas de musgo.

(C9)

En jardín, ha crecido musgo con el chorro de agua.

(C10)

Si atendemos al sentido general del haiku, en las traducciones de los colaboradores se puede observar la existencia de dos grupos que responden a dos diferentes interpretaciones, de las que ofrecemos una muestra:

El jardín del templo Iwashimizu está cubierto de musgo.

(C1)

El chorro de agua clara fluye entre rocas en el jardín cubierto de musgo.

(C7)

Como puede apreciarse, en estas dos versiones hay una parte que coincide en su totalidad –marcada con el subrayado– y otra que es muy diferente.

El motivo de la divergencia es la interpretación de la palabra 石清水 (*iwashimizu*) del haiku original, compuesta, como se observa, por tres ideogramas:

苔 むす 庭 の 石清水

Koke musu niwa no iwashimizu

En la traducción del colaborador (C1) se habla “del templo Iwashimizu”, mientras que en la de (C7) se traduce como “El chorro de agua clara fluye entre rocas”. Lo que sucede es que en el primer caso se ha tomado esta palabra como el

nombre propio de un templo –cuyo nombre completo es Iwashimizu Hachimongu– y en el segundo caso se ha tomado como nombre común, con la traducción de su significado propio –‘chorro de agua clara que fluye entre rocas’–.

En sus comentarios, dos colaboradoras aluden a dicho templo:

Iwashimizu abrevia el templo de Iwashimizu Hachimanguu. (C5)

Iwashimizu Hachimangu es un santuario sintoísta antiguo que queda en Kioto. Es muy famoso. No he ido pero supongo que tendrá jardines extensos y maravillosos en los que a pesar de su hermosura también crece el musgo. (C13)

Como se ve, cuando se traduce al español, en la palabra interpretada como nombre propio no se atiende al significado de los ideogramas que la componen, sino que se utiliza la transcripción de la palabra japonesa en su conjunto.

Otra colaboradora, sin embargo, analiza en su comentario el significado composicional de los tres ideogramas que forman el término 石清水 (*iwashimizu*) que estamos tratando:

Iwashimizu: un salto de agua que sale desde entre rocas.
“石” indica rocas, “清”, clara “水”, agua. (C11)

Esta doble posibilidad de interpretación nos lleva a analizar un aspecto de la legibilidad que en español y japonés es muy diferente, como es el uso de las mayúsculas. En efecto, como sabemos, en el sistema de escritura japonesa no existen mayúsculas, lo cual puede ofrecer cierta ambigüedad en algunas ocasiones, como acabamos de comprobar. En un caso similar en español, la ambigüedad del término habría quedado salvada por el uso o no de letras mayúsculas. Por ejemplo, en las siguientes expresiones:

El sábado voy al retiro.

El sábado voy al Retiro.

El solo empleo de minúscula o mayúscula en la palabra –retiro/Retiro– bastará para que tenga uno u otro significado y no se cree ninguna ambigüedad. Así, en el ejemplo escrito con minúscula se podría perfectamente referir a un retiro espiritual organizado, por ejemplo, por una parroquia, mientras que en el ejemplo escrito con mayúscula se haría referencia al Parque del Retiro de Madrid.

Vemos que en el caso del japonés este aspecto de la legibilidad puede afectar de manera importante al grado de transparencia en la comprensibilidad de un texto, en este caso del haiku (9) que estamos analizando.

Otro aspecto relacionado con la legibilidad y la comprensibilidad del japonés es el efecto visual que la lectura de los ideogramas produce. Esto, sin lugar a dudas, pasa desapercibido en la lectura de una traducción a una lengua que carezca de ellos, pues se pierde en su totalidad.

En algunos casos, el traductor trata de compensar la ausencia de dicho efecto con otros recursos. Recordemos lo que a tal efecto explica V. Haya (2013: 69-70) en el comentario a su traducción (que seguidamente expondremos) del siguiente haiku:

晴天に有明月の朝ぼらけ

Seiten ni ariake-zuki no asaborake

Kyorai

El traductor pone de manifiesto que en este poema que trata sobre la luna, el ideograma 月 que la representa, aparece cinco veces en cuatro palabras, bien como palabra en sí (月, *zuki*) o como componente de distintos *kanjis*. Y expone lo siguiente (*ibíd.*, 70):

La Luna es lo único que ve, de lo único que puede hablar, lo único que está en el haiku. Esta impresión que da la lectura del texto japonés no vemos cómo puede recogerse en una traducción literal. Solo si nos separamos de la literalidad, entonces sí podríamos tratar de producir la misma impresión en el lector:

*En un cielo despejado,
al alba, una pálida
Luna, Luna, Luna*

Como podemos observar, a través de la repetición léxica –que no se produce en el haiku original– de la palabra *luna* en su traducción, ha tratado de crear un efecto similar al que un lector japonés puede sentir al percibir cinco veces la presencia del *kanji* que la representa.

Pero no siempre existen recursos en español para intentar reproducir este aspecto tan singular de la lectura de los ideogramas. En un comentario ofrecido por la misma colaboradora (C11), quien analizaba el significado de los componentes de la palabra 石清水 (*iwashimizu*), tratan de explicarse las sensaciones que puede producir la lectura de *kanjis*:

Los caracteres chinos de “石清水” nos hacen imaginar de agua clara recién salida hasta su sonido al leerlos visual e instantemente. Personalmente al ver esta palabra me hace fresca como si se lleva mi mente.

Nótese la alusión a que la lectura de estos ideogramas apela a la imaginación y produce tanto sensaciones o efectos visuales –“agua clara” (‘agua clara’)— como auditivos –“hasta su sonido”—, en una feliz mezcla sinestésica.

En referencia a la percepción sensorial, el traductor V. Haya (2013: 59) también habla, aunque refiriéndose a la totalidad del haiku, de tres sentidos corporales que se ponen en marcha al leerlo, esto es, el olfato, la vista y el oído:

Es una poesía de contemplación pura con sabor antiguo.
En este haiku hay de todo: musgo, jardín, roca, agua... Es un microcosmos donde conviven esas criaturas elementales del universo de antes de la invención del hombre. La escena está ahí y es previa al ser humano. Nosotros sabemos de ella, sin embargo, gracias al *haijin* que –para reflejarla fielmente– se ve obligado a poner en función, al menos, tres sentidos corporales: se huele la humedad de la que nace el musgo, se ven los setos y las rocas, y se oye el agua...

Queremos ahora referirnos brevemente a la palabra de estación, a la que sólo se refieren dos colaboradoras en sus comentarios. Una de ellas dice así —el subrayado es nuestro—:

Parece que el autor quiere expresar su emoción de ver al Koke (verde natural que crece en el ambiente con alta humedad) con el agua fresca en su jardín. ¿Será un día de verano? (C12)

A decir verdad, esta colaboradora no se refiere explícitamente al *kigo*, sino que se pregunta por la localización estacional de esta escena y plantea la posibilidad de que sea en verano. Teniendo en cuenta este comentario podemos deducir, por tanto, que en el haiku original no existe ningún término que ofrezca un contenido conceptual o procedimental que nos guíe con certeza a situar la escena en una época determinada del año.

La colaboradora (C10), por su parte, da cuenta de que, después de haber buscado información, puede decirse que en el haiku hay una palabra de estación que nos ayuda a localizar la escena en verano:

He mirado kigo. “iwashimizu” era kigo de verano. Creo que este haiku quiere decir un día de verano en el jardín.

Se observa, entonces, que la palabra en sí no posee ningún contenido ni explícito ni connotado que nos indique que se está haciendo alusión al verano, sino que su adscripción al verano parece fruto, como hemos comentado en otras ocasiones, de una convención⁵⁹ registrada en los diccionarios de *kigo* al uso.

Una vez situados en verano, a muchos de los lectores hispanohablantes, o por lo menos a muchos españoles, se nos puede plantear la duda de si esta ubicación estival es la correcta, puesto que estamos hablando de un jardín cubierto de musgo, por tanto, de humedad, y de agua que corre entre las rocas. Y esa no es la imagen que tenemos del verano por estas latitudes.

⁵⁹ Por ejemplo, ya dijimos que *inazuma* (‘relámpago’) y *kaminari* (‘trueno’), a pesar de referencialmente darse juntos en una sucesión consecutiva, se han convencionalizado como *kigo* de otoño en el primer caso, y como *kigo* de verano en el segundo.

Esto nos remite a la teoría de E. Coseriu (1992) sobre los planos y niveles del lenguaje, en la que se distinguen tres niveles o planos del lenguaje: universal, histórico e individual, relacionados respectivamente con la existencia de tres saberes: el saber elocutivo, el saber idiomático y el saber expresivo. Conforme a las normas de cada uno de los saberes pueden establecerse, a su vez, tres tipos de juicios de conformidad: la congruencia, la corrección y la adecuación.

De acuerdo con esto, las posibles dudas sobre si la ubicación estival del haiku es la correcta, habría que plantearlas en términos de congruencia e incongruencia, respecto a lo cual E. Coseriu (*ibíd.*, 134) manifiesta:

La condición que determina el hablar en la competencia lingüística general es, por una parte, la congruencia con ciertos principios del pensamiento y, por otra, la congruencia con nuestro conocimiento general de las cosas. Para dejar en suspenso la congruencia hay que suponer –por lo menos de forma provisional– otros principios del pensamiento o bien otra configuración del mundo.

Se podría hablar, por tanto, de incongruencias respecto al conocimiento de los principios generales del pensamiento –que nos lleva a emitir juicios de que algo es coherente o incoherente– y respecto al conocimiento general de las cosas o del mundo.

Pero en el análisis del haiku que nos ocupa no podemos decir que hablar de un verano con musgo y con saltos de agua sea incongruente. En efecto, lo que sucede es que no podemos trasladar nuestro conocimiento del mundo (español, en este caso) a una realidad (la japonesa) que probablemente desconocemos. Pues lo que sabemos en la mayoría de los casos es que los veranos son secos y que las corrientes de agua suelen quedarse sin ella en esta época. Pero no sucede lo mismo en Japón, ya que es precisamente en verano, entre los meses de junio y julio, cuando tiene lugar la estación de lluvias y, una vez terminada, comienza un periodo estival con un muy elevado grado de humedad en el ambiente.

Debemos tener siempre muy presente que nos encontramos ante una lectura intercultural, que normalmente requiere por parte del lector un esfuerzo mayor que cuando se trata de una lectura intracultural, por cuanto se necesita un conocimiento de la otra cultura para poder entender sus escritos.

En este sentido, D. Cassany (2006: 146) manifiesta:

Si no conocemos bien una cultura y queremos leer sus escritos, corremos el riesgo de malinterpretarlos o de entenderlos sólo a un nivel superficial. Incluso cuando leemos una traducción puede suceder esto. La traducción nos acerca las palabras del discurso, pero no puede recuperar todos los implícitos.

De igual manera que la mención del verano posee diferentes connotaciones dependiendo de la procedencia del lector y de su conocimiento del mundo, lo mismo puede suceder con otro término que aparece en este haiku (9). Nos referimos a la palabra *niwa* –‘jardín’–, que puede sugerir imágenes bien diferentes para una persona japonesa y para una hispanohablante, lo que queda patente en este comentario de uno de los colaboradores (el subrayado es nuestro):

Se imagina un jardín japonés en Kioto o Kanzawa, por ejemplo. (C9)

Si expresamente se utiliza el adjetivo “japonés” para referirse al jardín, es porque éste posee unas características peculiares, que no son las de un jardín inglés, por ejemplo, tales como un microcosmos organizado que ha de contener un estanque, un puente, unas rocas... Y conviene que el lector hispanohablante las tenga en cuenta para poder ubicar con mayor precisión la escena, esta vez, espacialmente. Recordemos una vez más la necesidad de un lector activo que complete con su imaginación lo expresado en el haiku.

Otro aspecto que queremos señalar es el que se refiere a la valoración del musgo que ofrecen dos colaboradoras en sus comentarios (el subrayado es nuestro):

Parece que el autor quiere expresar su emoción de ver al Koke (verde natural que crece en el ambiente con alta humedad) con el agua fresca en su jardín. (C12)

Iwashimizu Hachimangu es un santuario sintoísta antiguo que queda en Kioto. Es muy famoso. No he ido pero supongo que tendrá jardines extensos y maravillosos en los que a pesar de su hermosura también crece el musgo. (C13)

Mientras que se aprecia que la colaboradora (C12) tiene una visión positiva del musgo *-koke-*, puesto que manifiesta que el autor se emociona al verlo, la colaboradora (C13), por su parte, lo valora negativamente, ya que lo presenta como contrapuesto a la hermosura del jardín –‘el jardín es bello, a pesar de que tiene musgo’–.

Si por un lado (C12) presenta la posibilidad de experimentar emoción, *aware* ante la contemplación de algo tan insignificante en la naturaleza como es el musgo con el agua, la (C13) probablemente lo asocie con los inconvenientes que conlleva la excesiva humedad, como por ejemplo, los hongos. Se da la circunstancia de que la primera es japonesa, mientras que la segunda es hispanohablante y esto nos hace preguntarnos si esta visión tan opuesta obedece no ya a diferencias personales sino a diferencias culturales.

También las diferencias en el plano gramatical entre el español y el japonés pueden suponer una dificultad, esta vez para el traductor. Si nos detenemos en cómo traducir algunos aspectos relacionados con los sustantivos y adjetivos, podremos observar que no existe una única posibilidad. Así, para traducir la palabra 石清水 (*iwashimizu*) –‘salto de agua clara entre rocas’– podemos encontrar, por una parte, distintas variantes léxicas sinónimas y cuasisinónimas para expresar el significado de los tres ideogramas que la componen:

石: ‘roca’, ‘piedra’, ‘peña’

清: ‘clara’, ‘pura’

水: ‘agua’, ‘chorro de agua’, ‘salto de agua’

Queremos prestar especial atención a la traducción que sigue (la negrita es nuestra):

*En el jardín cubierto de musgo
entre las rocas hay un **manantial**.*

(C3)

En la traducción anterior se ha preferido la utilización de un solo término, *manantial*, que recoge de forma sintética el significado global de los tres ideogramas de *iwashimizu* –focalizado en la acción de ‘salir’ o ‘manar’ el agua clara de la roca, que es precisamente el significado presupuesto, aunque no expuesto en ninguno de los tres ideogramas–, en lugar de una definición parafrástica reformulativa que recoge las características que esta agua posee, como en la que sigue:

*En el jardín musgoso,
mana el agua pura
entre las piedras.*

(C2)

Por otra parte, el traductor debe tomar decisiones en cuanto al uso de singular o plural. La gran mayoría de los colaboradores ha optado por el singular a la hora de referirse al agua en sus traducciones:

el agua entre las piedras (C2)

entre las rocas hay un manantial⁶⁰ (C3)

el agua de peña (C4)

el chorro de agua clara fluye entre rocas (C7)

agua clara corre a piedra (C8)

agua clara sale de entre piedras (C9)

el chorro de agua (C10)

⁶⁰ Obsérvese que la acepción 2 del *DRAE*²³, define *manantial* como “nacimiento de las aguas”, con el sustantivo no contable o continuo en plural.

Sin embargo, una colaboradora es consciente de la doble posibilidad y ofrece ambas en su versión, pero con un sustantivo contable o discontinuo:

En un jardín musgoso, se ve/ven salto/saltos de agua entre rocas.

(C11)

También el traductor ha de optar por cómo emplear el artículo. Vamos a fijarnos para ello en las diferentes formas de traducir el sustantivo *niwa* –‘jardín’–:

— En el 36,3% de las versiones se ha optado por el artículo determinado: *el jardín*. Recordemos que en español el empleo del artículo determinado lleva asociado un contenido procedimental que nos indica principalmente que el término del que se habla es consabido por los interlocutores, que el oyente/lector puede identificar el referente, aunque en el caso que nos ocupa es evidente que no es así.

Por lo cual se necesita un proceso de acomodación, esto es, que la instrucción contenida en el artículo definido obliga a inferir y añadir nueva información al contexto, en este caso, se trata de asumir que el *haijin* está hablando de algo familiar para él, o incluso de que es de su propiedad.

— En el 27,3 % de los casos se ha elegido el artículo indeterminado: *un jardín*. Al contrario que sucede con el uso del artículo determinado, el empleo del artículo indeterminado en español lleva asociado un contenido procedimental que nos indica que el término del que se habla no es consabido por los interlocutores. En este caso, se supone que habla de cualquier jardín.

— En el 18,2 % de las versiones se ha traducido sin artículo. En este caso habría que diferenciar entre traducciones incorrectas –la (C4) y la (C10)– y correctas –la (C13)–. Recordemos que esa valoración se realiza atendiendo únicamente a la traducción de la palabra *niwa* –‘jardín’–:

*Mana el agua
de peña de jardín*

cubierto de musgo

(C4)

En jardín, ha crecido musgo con el chorro de agua.

(C10)

Crece el musgo

Jardines de Iwashimizu

(C13)

En las versiones de las colaboradoras (C4) y (C10) se ha producido un uso incorrecto del español, por cuanto se requiere el empleo del artículo en la palabra *jardín*, bien determinado o indeterminado. En la de (C13), sin embargo, por la disposición textual de la palabra *jardines* en este verso de cierre del haiku —*Jardines de Iwashimizu*—, no se precisa su uso y, por tanto, puede decirse que es correcta la traducción.

— En el 18,2% de los casos se ha omitido la traducción del término *niwa* ‘jardín’, lo que supone una desubicación espacial que afecta a un elemento importante desde el punto de vista semántico e informativo del texto, pues para un haiku es importante dónde se desarrolla la escena que ha producido el *aware* en el poeta. Este hecho conlleva un grado considerable de opacidad y, por lo tanto, de comprensibilidad del mensaje, pues no es lo mismo que suceda en un jardín que en la montaña, por ejemplo. Veamos uno de los ejemplos:

Agua clara sale de entre piedras cubiertas de musgo.

(C9)

Sin embargo, aunque en la traducción del poema se ha omitido la palabra “jardín”, este colaborador sí la menciona en su comentario, incluso aportando que se trata de un jardín japonés:

Se imagina un jardín japonés en Kioto o Kanzawa, por ejemplo.

Se ha comentado que muchos haikus llevan en su interior una comparación implícita entre dos términos, en la que en ocasiones el *kireji* o palabra de corte actúa como eje de esa comparación, al dividir el haiku en dos partes. En lo que se refiere al haiku que nos ocupa, podemos observar que no hay *kireji* y quizás no resulte fácil apreciar una comparación.

Sin embargo, una de las colaboradoras sí ha advertido dos elementos que, por contraste, se comparan, como son el musgo de las rocas y el salto de agua:

Se lee en este Ku un contraste de rocas musgosas y salto de agua clara en un jardín. Musugo se cree con tiempo, algo que nos hace sentir corriente del tiempo. Mientras tanto, salto de agua es fresco, vivo, algo que no para.
(C11)

En efecto, esta colaboradora pone en relación el tiempo acumulado, como detenido en el musgo, frente a la fugacidad que representa la corriente de agua.

3.9.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (9)

苔むす庭の石清水

Koke musu niwa no iwashimizu

Tsuji Yoshie

*El sonido del agua
entre las piedras de jardín
cubiertas de musgo*

(Trad.: V. Haya, 2013: 59)

(C1)

El jardín del templo Iwashimizu está cubierto de musgo.

Comentario:

Este haiku tiene esquema silábico solo 7-5. Entonces, puede ser respuesta a otra frase anterior.

(C2)

*En el jardín musgoso,
mana el agua pura
entre las piedras.*

(C3)

*En el jardín cubierto de musgo
entre las rocas hay un manantial.*

(C4)

*Mana el agua
de peña de jardín
cubierto de musgo*

Dificultad n.º: 11

<p>(C5)</p> <p>-----</p> <p><u>Comentario:</u> Iwashimizu abrevia el templo de Iwashimizu Hachimanguu. Si lo traduzco es muy aburrido.</p>
<p>(C6)</p> <p>-----</p>
<p>(C7)</p> <p><i>El chorro de agua clara fluye entre rocas en el jardín cubierto de musgo.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Un jardín cubierto de musgo, agua clara corre a piedra.</i></p> <p><u>Comentario:</u> El jardín húmedo y verde.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Agua clara sale de entre piedras cubiertas de musgo.</i></p>
<p>(C10)</p> <p><i>En jardín, ha crecido musgo con el chorro de agua.</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u> : 2</p> <p><u>Comentario:</u> Si puede imaginar cómo es “koke” y “iwashimizu” puede ver la naturaleza pequeña que está en el jardín.</p>

(C11)

En un jardín musgoso, se ve/ven salto/saltos de agua entre rocas.

Dificultad n.º : 12

Comentario:

Iwashimizu: un salto de agua que sale desde entre rocas. “石” indica rocas, “清”, clara “水”, agua.

Se lee en este Ku un contraste de rocas musgosas y salto de agua clara en un jardín. Musugo se cree con tiempo, algo que nos hace sentir corriente del tiempo. Mientras tanto, salto de agua es fresco, vivo, algo que no para. Los caracteres chinos de “石清水” nos hacen imaginar de agua clara recién salida hasta su sonido al leerlos visual e instantemente. Personalmente al ver esta palabra me hace fresca como si se llave mi mente.

(C12)

La grama hierve con el "iwashimizu"[agua entre las piedras].

Comentario:

Parece que el autor quiere expresar su emoción de ver al Koke (verde natural que crece en el ambiente con alta humedad) con el agua fresca en su jardín. ¿Será un día de verano?

(C13)

*Crece el musgo
Jardines de Iwashimizu*

Comentario:

Iwashimizu Hachimongu es un santuario sintoísta antiguo que queda en Kioto. Es muy famoso. No he ido pero supongo que tendrá jardines extensos y maravillosos en los que a pesar de su hermosura también crece el musgo.

3.10 ANÁLISIS DEL HAIKU (10)

ありたちがくさにのぼってすぐおりる

Aritachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

Kataoka Yumiko (*haijin* actual)

Las hormigas en fila

suben por una hoja de hierba...

y en seguida bajan

(Trad.: V. Haya, 2004: 23)

Este haiku, como explica su traductor, está escrito por una niña de 6 años, lo cual puede resultarnos sorprendente. Pero recuérdese lo que decíamos al principio de la tesis sobre la vitalidad de esta forma poética.

Podemos decir que este haiku posee todas las características “esperables” para catalogarlo como tal: sigue la pauta formal de 17 sílabas distribuidas en tres versos de 5-7-5 sílabas y contiene la palabra de estación.

En las traducciones realizadas los colaboradores, se observa que no se considera importante esta cuestión formal de los tres versos, pues sólo se ha seguido en el 23% de los casos, como en los siguientes:

Las hormigas

suben a una hoja

y enseguida bajan

(C1)

*Las hormigas
suben a las hierbas
y bajan enseguida*
(C4)

*Caminan las hormigas
Subiendo y bajando
Sobre hierbas*
(C6)

En la mayoría de los demás casos se ha escrito en un solo verso, como, por ejemplo, la que sigue:

Las hormigas suben las hierbas y bajan enseguida.
(C5)

Pero también se da un solo ejemplo de cuatro versos:

*Sin demora
las hormigas
bajan de la hierba
a la que suben*
(C13)

En cuanto al *kigo*, *aritachi* –‘hormigas’–, dos de los colaboradores hacen constar explícitamente en su comentario la connotación al verano que esta palabra lleva asociada: “Hormiga y su movimiento rápido coincide con verano caluroso” (C9). Una de ellas añade que “no hará falta comentar sobre *kigo* si se entiende la estación, [...], pero si no será mejor notarlo”. Y continúa: “En verano, hormigas salen desde sus nidos, y recorren la tierra. Observando ellos, suben a las hierbas, pero vuelven pronto a la tierra” (C11).

Como ya se ha mencionado, los japoneses sienten un fuerte vínculo con la naturaleza, con las estaciones del año, y hay especialmente ciertas flores o animales que están estrechamente asociados a su correspondiente época, como,

por poner algunos ejemplos, las hormigas y las peonías al verano, o las libélulas y los crisantemos al otoño.

Otro aspecto significativo en esta palabra de estación es que posee morfológicamente la marca de plural: *aritachi*, donde *-tachi* es el sufijo de plural. Recordemos que, como expone M. Taniguchi (2009: 395), en japonés, el número en los sustantivos sólo se especifica si es necesario, mientras que se pasa por alto cuando de eso no depende el significado del mensaje.

Según esto, el hecho de que en este haiku se haya marcado el plural nos indica la importancia de destacar la pluralidad. Si no se hubiera considerado fundamental, se podría haber empleado la palabra *ari* –‘hormiga / hormigas’–, sin el sufijo de plural, y hubiese quedado en manos del lector/traductor del original interpretar si se refería a una hormiga o a muchas.

En esta línea, recordamos el ejemplo de un famoso haiku de Basho –ya citado al hablar del *haiga*– en el que la palabra *kasasu* –‘cuervo / cuervos’–, así como también *kareeda* –‘rama/ramas’–, que no poseen marca de plural, se han interpretado como singular o plural en diferentes traducciones:

Kareeda ni karasu no tomaritaru ya aki no kure

*Cuervo posado
en la rama
en la tarde de otoño*

(Trad.: A. Silva⁶¹)

*En las ramas secas
se están posando unos cuervos
Atardecer de otoño*

(Trad.: V. Haya⁶²)

⁶¹ Ver nota 12

⁶² Ver nota 13

Dos colaboradoras comentan el hecho de que en este haiku (10) aparezca explicitado el plural en la palabra de estación. Una de ellas hace referencia, además, a las dificultades que entraña en las traducciones del japonés al español este aspecto morfológico del número.

Veamos los comentarios:

En cuanto a este ku, se pone *ari tachi* y podemos saber claramente que se puede traducir por hormigaS, en plural. En japonés no se menciona claramente las cosas ni en singular, ni plural, y eso nos da dificultad al traducir al español”. (C11)

Nótese la repetición de la palabra *claramente*, en especial en la primera mención, con la que se alude a la transparencia que ofrece este haiku en un punto no siempre fácil de resolver para el traductor. La otra colaboradora echa mano de una comparación para explicar el sentido de pluralidad (el subrayado es nuestro):

Creo que lo más curioso de la escena es número de hormigas como si fuera ejército. En japonés, poniendo *tachi* se entiende *mucho*. (C10)

Se constata, en definitiva, que hay unanimidad en todas las versiones a la hora de traducir esta palabra de estación como “hormigas”, en plural. Sin embargo, se observa que el otro sustantivo del haiku –*kusa*– se ha traducido tanto en singular –con variaciones léxicas como “hierba”, “grama” y “hoja”– como en plural –“hierbas”–.

Asimismo, cabe añadir que la mayoría (el 69% de los casos) ha empleado el artículo determinado mientras que el resto se divide a partes iguales entre el uso del artículo indeterminado y la omisión del artículo.

Por otra parte, lo primero que se aprecia al leer la totalidad de las versiones es que existe una gran similitud en todas ellas, lo que nos lleva a pensar que en este caso el original es un texto que no posee dificultades de interpretación ni se presta a ambigüedades. En otras palabras, que es transparente. Por ejemplo, la mayoría de los colaboradores (el 77%) ha optado por mantener el orden de

palabras del original, aunque cambiando, claro está, lo necesario para salvar tanto el distinto orden que en español poseen los sintagmas en la oración, como las palabras dentro de cada sintagma, ya que de lo contrario resultaría no comprensible.

Así, el orden de este haiku en japonés es SCV+V coordinado:

Aritachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

S C V adv. V coordinado

que pasa a SVC+V coordinado, en las distintas versiones traductológicas, aunque con distinta interpretación en cuanto a C, bien como complemento circunstancial, bien como complemento directo:

Las hormigas suben a las hierbas y bajan pronto.

(C1)

Las hormigas suben las hierbas y bajan enseguida.

(C5)

Las hormigas suben por la grama y bajan en seguida.

(C12)

Pero, por supuesto, a pesar de las semejanzas, también existe un margen para las diferencias, como ya apuntábamos anteriormente. En cuanto al orden que acabamos de mencionar, el 33% lo ha modificado:

Apenas suben a las hierbas las hormigas, bajan.

(C3)

*Sin demora
las hormigas
bajan de la hierba
a la que suben*

(C13)

Caminan las hormigas

Subiendo y bajando

Sobre hierbas

(C6)

En las traducciones de (C3) y (C13) se comienza con un adverbio *–apenas, sin demora–* lo que pone de relieve la rápida continuidad con la que se mueven las hormigas. En (C3) se modifica también el orden de los demás elementos: adv. VCS+V. Además, el adverbio, que en el original modifica al segundo verbo *–oriru* (‘bajar’), en esta versión, así como en la de (C13), modifica al primero *–nobotte* (‘subir’). Otra diferencia con respecto a las demás traducciones *–no así con el original–* es el empleo de una yuxtaposición en lugar de una coordinación copulativa.

Con respecto a la versión de (C13), se ha elegido una oración de relativo para relacionar los dos verbos, mientras que en (C6) se ha incluido un verbo en forma personal que no aparece en el original *–caminan–* y se han traducido los otros verbos como formas no personales en gerundio, unidos por una conjunción copulativa *–subiendo y bajando–*, que refuerza la rápida continuidad a la que hacíamos alusión anteriormente.

En oposición a lo que acabamos de ver sobre la inclusión de una palabra que no está en el original, existe otro caso en el que se ha omitido el término *kusa* *–‘hierba’–*, por lo que esta traducción queda incompleta, ya que se priva al lector de la información relevante del lugar al que suben y del que bajan las hormigas:

Hormigas suben y enseguida descienden.

(C9)

Un caso especial es la versión que nos ofrece (C10):

Las hormigas trabajan sobre la hierba yendo y volviendo sin parar.

(C10)

donde la traducción claramente responde a una interpretación del original más que a una traducción de éste. Dicho de otro modo, podríamos hablar de que se ha producido, siguiendo a M^a A. Penas Ibáñez (2015a), un proceso de traducción intralingüística previo a la traducción interlingüística.

Así, esta colaboradora (C10), a partir de la lectura del original, ha interpretado lo que ha leído, ha realizado una reformulación parafrástica para plasmar el verdadero significado del haiku (traducción intralingüística) y después ha traducido sobre su interpretación del haiku, no sobre las palabras del haiku.

De ahí el empleo de “trabajan” –que no está en el texto fuente– o de “yendo y volviendo” –en lugar de los literales ‘subir’ y ‘bajar’–, donde se observa, por un lado, una diferencia referente a la conceptualización acerca de la realidad desde el eje de la horizontalidad y no de la verticalidad: “*trabajan sobre la hierba yendo y volviendo sin parar”*, y, por otro lado, una semejanza en cuanto a mantener la focalización en la rápida continuidad de las acciones, aunque con la matización de laboriosidad de las hormigas: “*trabajan sobre la hierba yendo y volviendo sin parar*”.

Resulta curioso desde el español cómo esta colaboradora interpreta el esperable ‘venir’ como un *volver*. Hay, evidentemente motivos textuales para tal interpretación, que consideramos correcta, ya que a ese supuesto ‘venir’ le precede un ‘ir’, es decir, *yendo*. En español no todo ‘venir’ es un ‘volver’, sino aquel ‘venir’ al que le antecede un ‘ir del que se ha partido’.

En la línea de la traducción intralingüística cabe mencionar que en la versión de V. Haya también podría hablarse de idéntico proceso, pues en los dos primeros versos de la traducción –*Las hormigas en fila / suben por una hoja de hierba*– los elementos subrayados (el subrayado es nuestro) no aparecen de forma explícita en el original, sino que son fruto de su interpretación implementadora, muy coherente, por otro lado.

Otro aspecto que llama la atención, en cuanto al contenido, es el movimiento que se “ve”. Como sabemos, el haiku es una forma poética en la que

abundan los sustantivos y escasean los verbos, pues básicamente tiene un contenido descriptivo. Este haiku, sin embargo, en el que aparecen dos verbos de acción –*nobotte* (‘subir’), *oriru* (‘bajar’)— y un adverbio de tiempo –*sugu* (‘enseguida’)— es un haiku narrativo, pura dinamicidad.

Algunos colaboradores hacen notar en sus comentarios cómo perciben el movimiento:

Me puedo imaginar que las hormigas están marchando sin pausa, diligentemente. (C8)

Hormiga y su movimiento rápido. (C9)

[...] pero hormigas que aparecen aquí se mueven mucho. (C11)

Me parece que este haiku expresa bien con pocas palabras como las hormigas se mueven de manera inquieta. (C12)

Siguiendo a J. Martínez de Sousa (2005: 42), entendemos por *legibilidad* “la cualidad de un texto de ser fácilmente leído desde un punto de vista mecánico o tipográfico”, es decir, que tiene que ver con aspectos formales, no de contenido. Dadas las características de la escritura japonesa, este aspecto de la legibilidad adquiere características propias que para los no japoneses permanecen ocultas.

En efecto, para los japoneses es muy relevante cómo aparecen escritas las palabras, es decir, si se han escrito con ideogramas o con *hiragana* —uno de los dos silabarios—. Por ejemplo, como hemos dicho en otro momento, una ambigüedad debida a una homofonía puede anularse al ver a qué *kanji* corresponde la palabra.

El haiku que nos ocupa está escrito sólo con *hiragana*, no hay ningún *kanji*, lo cual no pasa desapercibido y tiene unas connotaciones que para los no japoneses resultan totalmente opacas. Al respecto, la colaboradora (C11) comenta: “Está escrito este ku solo en hiragana. Nos transmite un ambiente suave o un ritmo despacio”. Y además, añade un interesante matiz donde se contrasta el ritmo

lento que acabamos de mencionar con el movimiento de las hormigas: “[...] nos da un ritmo despacio, pero hormigas que aparecen aquí se mueven mucho”.

Apunta de forma intuitiva la misma colaboradora a que “Puede ser también que está escrito por un/una niño/niña que aún no ha aprendido letras chinas”, intuición que, como sabemos, es cierta, ya que este haiku, como dijimos al principio, ha sido escrito por una niña de 6 años. Lo curioso es que formula esta hipótesis sólo basándose procedimentalmente en el aspecto formal de la escritura y no en otras características.

Desde nuestra perspectiva, podríamos pensar que una poesía escrita por un niño es necesariamente diferente a la escrita por un adulto, pero no parece ser esa la clave. V. Haya (2013) analiza las condiciones elementales que debe poseer un haiku, entre las que destacamos en cursiva, formuladas literalmente, las que siguen:

- a) *El primer requisito de un haiku es la inocencia.* Insiste este autor en que al haiku la sencillez le es tan fundamental como la brevedad: “El haiku es una impresión fácil de comunicar por medio de unas palabras fáciles de comprender” (*ibíd.*, 14). Y añade que “Un haiku que no sea sencillo es una pura exhibición, un alarde del “yo” del poeta que opaca la realidad que tiene la obligación de transparentar” (*ibíd.*). Consideramos, en efecto, que en las traducciones de este haiku (10) la sencillez del lenguaje se ve reflejada en la casi ausencia de errores.
- b) *Si no hay suceso no hay haiku.* Por ello, el *haijin* —esta niña de 6 años— tiene que haber sido testigo de lo que está contando.
- c) *Sentir la perfección del instante presente.* Se alude al aquí y ahora de las famosísimas palabras de Basho al referirse al haiku.
- d) *El suceso que origina el haiku debe ser significativo.* En otras palabras, debe haber producido asombro en el poeta.

- e) *Lo mínimo que sucede tiene una importancia capital.* Desde luego, esta multitud de hormigas es un suceso mínimo, pero a los ojos de la pequeña poeta es algo importante.
- f) *Cuanto más tópico sea el aware, menos emocionará al lector.* Respecto a este haiku (10) que analizamos, V. Haya manifiesta refiriéndose a la autora: “Es posible que nadie antes que ella hubiera dejado por escrito el hecho milagroso de que unas hormigas suban en fila por una hierba y que, cuando llegan a la punta, desciendan enseguida por el otro lado” (*ibíd.*, 14).
- g) *Si no se puede imaginar la escena, no estamos ante un buen haiku.* Este haiku (10) se puede visualizar sin ninguna dificultad, pues no falta ningún elemento que lo dificulte; en una palabra, es completamente transparente.
- h) *Se comunica con exactitud lo que se ha presenciado.* El *haijin* es fiel a la realidad.
- i) *El haijin debe decirnos cuándo sucede su asombro.* “Sin precisión temporal los eventos estarían perdidos en nuestro haiku como un niño en un bosque” (*ibíd.*, 93).

Puede afirmarse, por tanto, que este haiku (10) cumple todas estas condiciones. Quizás aquí esté la clave: no es un haiku “infantil”, es un *buen* haiku.

Concluimos este análisis con las siguientes palabras de V. Haya (*ibíd.*, 14):

El haiku es patrimonio de los corazones descomplicados.
Solo los verdaderos poetas y los niños –únicamente los
que sienten en carne viva– son capaces de ver el mundo.

3.10.1 *CORPUS* TRABAJADO. ANEXO HAIKU (10)

ありたちがくさにのぼってすぐおりる

Aritachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

Kataoka Yumiko

*Las hormigas en fila
suben por una hoja de hierba...
y en seguida bajan*

(Trad.: V. Haya, 2004: 23)

(C1)

Las hormigas suben a las hierbas y bajan pronto.

(C2)

*Las hormigas
suben a una hoja
y enseguida bajan*

(C3)

Apenas suben a las hierbas las hormigas, bajan.

Dificultad n.º: 5

(C4)

*Las hormigas
suben a las hierbas
y bajan enseguida*

Dificultad n.º: 11

<p>(C5)</p> <p><i>Las hormigas suben las hierbas y bajan enseguida.</i></p>
<p>(C6)</p> <p><i>Caminan las hormigas Subiendo y bajando Sobre hierbas</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 13</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Las hormigas se suben a un hierba y se bajan en un segundo.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Las hormigas, nada más subir a la hierba, bajan.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Las hormigas tienen la imagen de trabajadores. Me puedo imaginar que los hormigas están marchando sin pausa, diligentemente.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Hormigas suben y enseguida descienden.</i></p> <p><u>Comentario:</u> Hormiga y su movimiento rápido coincide</p>
<p>(C10)</p> <p><i>Las hormigas trabajan sobre la hierba yendo y volviendo sin parar.</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 5</p> <p><u>Comentario:</u> No hay dificultad para imaginar la escena. Creo que lo más curioso de la escena es número de hormigas como si fuera ejército. En japonés, poniendo “tachi” se entiende “mucho”.</p>

(C11)

Hormigas suben a las hierbas, y enseguida, bajan a la tierra.

Dificultad n.º :

9. ari: hormiga, cuya estación es de verano.

No hará falta comentar sobre “Kigo” si se entiende la estación, por ejemplo como girasol de Haiku 2, pero si no será mejor notarlo.

16-1. uso de hiragana: Está escrito este ku solo en hiragana. Nos transmite un ambiente suave o un ritmo despacio.

16-2. En cuanto a este ku, se pone “aritachi” y podemos saber claramente que se puede traducir hormigaS, en plural. En japonés no se menciona claramente las cosas ni en singular, ni plural, y eso nos da dificultad al traducir al español. Es un tema muy grande.

Comentario:

En verano, hormigas salen desde sus nidos, y recorren la tierra. Observando ellos, suben a las hierbas, pero vuelven pronto a la tierra. Este ku está escrito todo en hiragana, y nos da un ritmo despacio, pero hormigas que aparecen aquí se mueven mucho. Puede ser también que está escrito por un/una niño/niña que aún no ha aprendido letras chinas.

(C12)

Las hormigas suben por la grama y bajan en seguida.

Comentario:

Me parece que este haiku expresa bien con pocas palabras como las hormigas se mueven de manera inquieta.

(C13)

*Sin demora
las hormigas
bajan de la hierba
a la que suben*

Comentario:

No hay pérdida de tiempo ni de esfuerzo en la interminable labor de estos insectos.

3.11 ANÁLISIS DEL HAIKU (11)

ひまわりをとってしかられて花をみる

Himawari o totte shikararete hana o miru

Koizumi Toshiharu (*haijin* actual)

Mientras me reñían

por haber cogido el girasol,

yo miraba la flor

(Trad.: V. Haya, 2004: 25)

El autor de este haiku también es un niño, en este caso de 7 años. Formalmente, es un poema de tres versos de 5-8-5 sílabas, respectivamente, que hacen un total de 18 sílabas. Una colabora hace notar en su comentario que no responde al metro más conocido del haiku, esto es, el que posee una distribución silábica de 5-7-5:

Este haiku no tiene sílaba 5-7-5, sino tiene 5-8-5 que se llama “jiamari”. (C10)

Hay colaboradores (el 38,5% del total) que han tenido en cuenta este aspecto formal de la división en versos y también lo han seguido en sus traducciones, de las que presentamos algunas:

Por haber cogido un girasol,

están reprendiéndome,

y estoy clavando la vista en la flor

(C2)

*Miro el girasol
pues me regaña
cuando la he cogido*
(C5)

El restante 61% de los colaboradores, sin embargo, ha prescindido de esta característica formal en sus traducciones:

Fui reprendido por haber arrancado un girasol, y miré la flor.
(C3)

Tras ser reñido por haber cogido un girasol, contempla su flor.
(C7)

Cogiendo el girasol, me riñeron. Veo la flor.
(C8)

A la hora de traducir, claro está, deben tomarse muchas decisiones. Y no solamente en el plano de la lengua, sino que, como pone de manifiesto M. Watkins (1999: 36) el traductor ha de ser consciente de que es un mediador entre las culturas puestas en contacto a través de unos textos:

En resumen, si los trabajos literarios reflejan en su aspecto más íntimo el alma de un pueblo, además de la individual de cada autor, el traductor que se precie se encuentra ante un notable desafío para transmitir fielmente todo el contenido a través de las fronteras lingüísticas y culturales. Para eso, un buen traductor no sólo debe conocer lo mejor posible el idioma, para evitar errores comunes de traducción, sino también haber estudiado a fondo la cultura y las costumbres japonesas para ser capaz de “leer entre líneas” y captar acertadamente el sentido de las palabras en el contexto cultural japonés, de modo que él mismo sirva de “filtro” para que las personas que nunca han vivido en Japón puedan imaginarse sin problemas las situaciones o descripciones que aparecen en la obra.

El traductor descodifica en la lengua original para volver a codificar en la lengua terminal, en nuestro caso el japonés y español, respectivamente. De su habilidad de mediación

entre una cultura y la otra (incluidas las ideologías, sistemas morales, estructuras sociales, costumbres, formas de percibir la realidad, mitos, etc.), y de la transferencia fiel de todo el significado, dependerá que el lector hispanohablante recupere hasta la última gota la esencia de la obra hasta el punto de tener la sensación de estar leyendo en la lengua original y no una traducción. O sea, que los lectores de la lengua terminal, es decir los hispanohablantes, reciban la misma impresión que el original produce en los lectores japoneses.

Dependiendo de las lenguas que se ponen en relación, es distinto el tipo de decisiones que corresponde al traductor. Por ejemplo, algunas lenguas aportan una clase de información sintáctico-gramatical muy precisa –sujeto, género, número, etc.– que puede ser vertida sin mayor dificultad a otra lengua que también posee esas categorías. Pero, como sabemos, no es éste el caso de la traducción del japonés al español.

Retomamos las palabras de C. Rubio (2007: 58) en las cuales se resumen las características del idioma japonés. Esto nos permitirá tener más presente la responsabilidad del traductor a la hora de poner en contacto lenguas tan diferentes como son el japonés y el español:

La sencillez de la gramática japonesa, cuyos nombres carecen de inflexiones de género y número, la escasez de verbos irregulares y de desinencias verbales, y el limitado número de fonemas la hacen relativamente fácil de aprender y de pronunciar para un hispanohablante. Dificultades, en cambio, peculiares del japonés son su ambigüedad, la abundancia de registros diastráticos basados en diferencias sociales, la ordenación sintáctica y, sobre todo la complejidad de su escritura.

Una de las primeras cuestiones a las que con frecuencia tiene que hacer frente el lector/traductor de un haiku es determinar el sujeto, pues normalmente no aparece explícito y, como es sabido, la lengua japonesa no posee flexión verbal que guíe en esta búsqueda. Esto es lo que ocurre también en este haiku (11).

Analicemos en primer lugar con qué elementos contamos:

Himawari o totte shikararete hana o miru

girasol/ partícula de OD / coger / ser reprendido(-a) / flor / partícula de OD / mirar

En el poema en japonés no hay ningún contenido lingüístico que aporte información acerca del sujeto o sujetos –hay que tener en cuenta que aparecen varios verbos–. Como sabemos, cuando esto sucede, normalmente se identifica el sujeto con el poeta.

Efectivamente, la gran mayoría (el 84,6% de los colaboradores) ha elegido la opción de la primera persona de singular para el sujeto del verbo *miru* –traducido aquí como ‘ver’/‘mirar’/‘observar’/‘clavar la vista’/‘contemplar’–.

Me ha regañado por había cogido girasol y yo sólo lo veo.

(C10)

*Recogí un girasol/ girasoles, me regañaron, y **contemplo** la flor/las flores.*

(C11)

Tomamos como referencia este verbo porque los otros dos no necesariamente tienen que traducirse en forma personal, como puede comprobarse:

*Lo **veo** de nuevo
tras fui reprendido
por recoger el girasol*

(C4)

Aunque también se aportan otras opciones, perfectamente posibles desde el enfoque gramatical, donde más que sujeto, habría que hablar mejor de voz narrativa o punto de vista desde la tercera persona.

Así, en la versión de la siguiente colaboradora se traduce el mismo verbo *miru* en tercera persona de singular, y este punto de vista queda reforzado por el empleo del determinante posesivo *su*, también en tercera persona de singular al entenderse que establece correferencialidad con el sujeto de *ser reñido*:

Tras ser reñido por haber cogido un girasol, contempla su flor.

(C7)

En esta otra versión, sin embargo, se han traducido todos los verbos en infinitivo, quedando plasmada de nuevo la elección del punto de vista o voz narrativa a través del determinante posesivo *su* de tercera persona, como en el ejemplo anterior, aunque sin una explicitación tan clara en el verso del número singular, al venir expresado mediante verboides:

Coger girasol, reprenderse, y mirar su flor.

(C9)

En sus comentarios, dos colaboradoras aluden a este aspecto de la ausencia del sujeto en el original japonés.

La primera dice así:

Ausencia de sujeto: Se podrá aplicar sobre otros Haiku. Acerca de este ku, el protagonista y el/la poeta no coincidirán. Puede ser que el protagonista es un hijo o una niña o nieto/a del/ de la poeta. Sería mejor traducir suponiendo que el autor es un adulto, y así se podrá transmitir la inocencia de niño/a. (C11)

Es decir, se diferencia entre “el protagonista” –el niño o niña que coge el girasol– y quien cuenta la escena –“el/la poeta”, que se identifica como uno de los padres o de los abuelos del niño–.

Esta explicación nos hace inferir que en su traducción la colaboradora va a optar por la tercera persona de singular:

* ‘*Recogió un girasol/girasoles, le regañaron, y cotempla la flor/las flores*’

Sin embargo, no es así, ya que traduce empleando la primera persona de singular, esto es, identificando “el protagonista” con “el/la poeta”, como sería lo esperable y más normal en un haiku:

Recogí un girasol/ girasoles, me regañaron, y contemplo la flor/las flores.

(C11)

La misma colaboradora, además, es consciente de la responsabilidad que la elección de sujeto conlleva para el traductor y alude explícitamente a ello:

Siento la responsabilidad como traductora de elegir primera persona o tercera persona. (C11)

La segunda colaboradora también trata la ausencia del sujeto, pero ella lo identifica con el poeta, tanto en el comentario como en su traducción:

Al coger girasoles me engañaron y (me puse a) ver a la flor

(C12)

Además, infiere en el comentario que esta escena trata de “un/a niño/a” que, por presuposición, es regañado por “un/a adulto/a” que pertenece, por sobrentendido, a “su familia o escuela”:

Como no hay sujeto, no se puede saber quien cogió el girasol ni quien lo/la engañó⁶³. Solo se puede imaginar que el/la autor/a sería un/a niño/a y la otra persona un/a adulto/a como de su familia o escuela. (C12)

El hecho de que el *haijin* sea un niño y no un adulto sólo es mencionado por estas dos colaboradoras. Debemos suponer que el resto, o bien no lo ha percibido o bien no considera que esa circunstancia sea relevante. Sin embargo, desde nuestro punto de vista como no japoneses, no deja de ser sorprendente que el autor sea un niño de 7 años.

Otra decisión que se debe tomar es cómo traducir los verbos. En efecto, en el haiku que nos ocupa aparecen tres, y el traductor ha de decidir no sólo el sujeto (como ya se ha dicho), sino también el tiempo, las relaciones entre las tres formas verbales... etc. Combinar todas estas variantes ofrece un gran número de

⁶³Se percibe claramente que ha habido una confusión entre dos verbos: “engañar” y “regañar”; esta colaboradora utiliza el primero cuando en realidad debería haber usado “regañar”, incurriendo, por lo tanto, en una impropiedad semántica.

posibilidades, como veremos a continuación. Con tal fin, partiendo del original, ofrecemos su correspondencia semántica y señalamos los verbos en negrita para analizarlos:

*Himawari o **totte shikararete** hana o **miru***

girasol / partícula de OD / **coger** / **ser reñido**(-a) / flor / partícula de OD / **mirar**

Como se observa, tenemos dos verbos transitivos con su correspondiente objeto directo marcado procedimentalmente, que flanquean un verbo en forma pasiva, lo cual, esquemáticamente quedaría representado así adoptando el orden sintáctico del español:

‘coger girasol / ser reñido / mirar la flor’

Como puede comprobarse, el sentido global del haiku no parece ofrecer grandes problemas de transparencia, pero al traducir, el español requiere una información más específica que no se encuentra en el japonés.

Fijémonos en la versión que realiza el traductor profesional V. Haya y que hemos ya presentado al principio:

*Mientras **me reñían**
por **haber cogido** el girasol,
yo **miraba** la flor*

La escena está contada en pasado, lo cual parece muy coherente teniendo en cuenta que poeta y “protagonista” –siguiendo el término expresado anteriormente por la colaboradora (C11)– coinciden y, claro está, no se puede escribir un haiku al tiempo que miras un girasol y te regañan.

Veamos otros aspectos:

— Se marca la simultaneidad de las acciones ‘reñir’ –*me reñían*– y ‘mirar’ –*miraba*– con el adverbio temporal *mientras*.

— El verbo *shikararete* que aparece en voz pasiva en el original, se traduce como impersonal mediante la tercera persona de plural –*me reñían*–.

— El verbo ‘coger’, se traduce como infinitivo compuesto –*haber cogido*–.

— La relación entre ‘coger’–*haber cogido*– y ‘ser reñido’ –*me reñían*– es causal y está marcada mediante la conjunción *por*.

Así como acabamos de mencionar que la relación entre las acciones ‘reñir’ y ‘mirar’ es de simultaneidad en la versión de V. Haya, entre los colaboradores pueden apreciarse diferentes interpretaciones en las relaciones entre estos verbos.

Unas coincidentes:

a) Simultaneidad

Muy similar a la de V. Haya, como:

*Por haber cogido un girasol,
están reprendiéndome,
y estoy clavando la vista en la flor*
(C2)

Sin embargo, la elección de los tiempos verbales difiere, salvo la expresión causal *por haber cogido el girasol*, que es idéntica. Para traducir los otros dos verbos, esta colaboradora ha elegido el presente continuo en ambos casos, unidos también en relación de simultaneidad por la conjunción *y*. Choca que utilice el presente continuo, sobre todo con la perífrasis verbal *clavar (la vista)*, que es puntual, no así con *mirar* que es durativo.

También en la siguiente versión se expresan acciones simultáneas con una acción puntual como *coger*:

Cogiendo el girasol, me riñeron. Veo la flor.
(C8)

Pero en este caso, como se apreciaba, la simultaneidad es entre los verbos ‘coger’ y ‘reñir’, no entre ‘coger’ y ‘ver’.

Otras no coincidentes:

b) Sucesividad

Así como en los casos anteriores se expresa una relación de simultaneidad entre ‘ser regañado’ y ‘mirar el girasol’, en otras versiones se ha optado por la sucesividad, marcada por la preposición *tras*, seguida de su previa causa –*por recoger el girasol / por haber recogido un girasol*–.

En los dos casos que mostramos, el verbo ‘mirar’ se ha traducido en presente, uno en primera persona de singular –*veo*– y el otro en tercera persona de singular –*contempla*–:

*Lo veo de nuevo
tras fui reprendido
por recoger el girasol*
(C4)

Tras ser reñido por haber cogido un girasol, contempla su flor.
(C7)

c) Consecutividad

Otros colaboradores, por su parte, han elegido traducir los tres verbos como acciones consecutivas:

Coger girasol, reprenderse, y mirar su flor.
(C9)

Recogí un girasol/ girasoles, me regañaron, y contemplo la flor/las flores.
(C11)

Desde el japonés, esta es una interpretación posible y muy literal, pues uno de los valores de la forma verbal en la que se presentan *totte* y *shikararete* –cuyos infinitivos son *toru* (‘coger’) y *shikareru* (‘ser reprendido’), respectivamente– posee un contenido procedimental que indica que la acción de esa forma terminada en –*te* es anterior a la acción representada por el verbo siguiente. Así,

en este caso, el orden cronológico expresado por las terminaciones verbales sería: 1º *totte* –‘coger’–; 2º *shikararete* –‘ser reprendido’–; 3º *miru* –‘mirar’–.

En las dos versiones anteriores, mientras que en la del colaborador (C9) las tres acciones se presentan de forma no personal mediante sus respectivos infinitivos en un uso impersonal, en la de la colaboradora (C11) se ha identificado el sujeto con el poeta, por lo que ‘recoger’ y ‘contemplar’ se traducen en primera persona de singular, conservándose el uso impersonal en ‘regañar’.

d) Causalidad

Hemos hablado de la causalidad como la interpretación más generalizada en la relación de las acciones ‘coger un girasol’ y ‘ser regañado’, es decir, ‘porque he cogido el girasol me han regañado’.

Sin embargo, la versión que sigue es diferente:

*Miro el girasol
pues me regaña
cuando la he cogido
(C5)*

Aquí la causalidad se presenta entre ‘mirar el girasol’ y ‘ser regañado cuando...’, esto es, ‘miro el girasol porque me ha regañado cuando...’, desplazando la causa anterior a la circunstancia temporal: ‘cuando la he cogido me regaña’.

Pero en una segunda instancia, cabría la interpretación de una doble causa: ‘miro el girasol, **porque** me regaña **al haberla cogido**’, actuando ‘al haberla cogido’ como una circunstancia temporal que funcionaría a su vez como causa o, quizás mejor, motivo de ‘regañar’: ‘por haberla cogido me regaña’.

Nos gustaría seguir profundizando en el análisis de los verbos desde un punto de vista semántico. Para ello, veamos el significado que se ha dado a cada uno de los tres verbos presentes en el haiku:

a) En relación con el verbo *miru*, hemos aludido anteriormente a las diferentes traducciones que se han realizado: ‘ver’/‘mirar’/‘observar’/‘clavar la vista’/‘contemplar’, todas ellas de su mismo campo semántico.

Las mayoritarias han sido:

‘ver’, en casi el 31% de los casos,

‘mirar’, también en casi el 31% de los casos.

Seguidas de ‘contemplar’, por poco más del 15% de los colaboradores.

Las otras dos sólo han sido utilizadas en una ocasión:

‘observar’ y ‘clavar la vista’.

Merece un comentario aparte la traducción ofrecida por este colaborador:

Quité un girasol

Y me reprendieron

Qué hermosa es la flor

(C6)

Recordemos que en el texto fuente se dice: *hana o miru* –‘mirar la flor’–, pero desconocemos las sensaciones, los sentimientos que ese mirar el girasol que acaba de arrancar y por lo que le han regañado, provocan en el poeta.

En esta versión no se traduce desde el haiku original, sino desde la interpretación personal del propio colaborador. En efecto, el colaborador (C6), nos ofrece su punto de vista al presentar al *haijin* rendido ante la belleza de la flor, y este sentimiento es el que le hace exclamar: *Qué hermosa es la flor*.

b) En cuanto al verbo *totte*, presenta las siguientes traducciones:

‘coger’, por casi el 53% de los colaboradores,

‘recoger’, por casi el 31% de los casos,

‘arrancar’, por el 15% del total,

‘quitar’, sólo empleado por un colaborador.

De ellas, se puede decir que la traducción por ‘recoger’ no es apropiada pues, de las tres acepciones más próximas entre las veinticuatro que presenta el *DRAE*²² de esta palabra, –1. “Volver a coger, tomar por segunda vez algo”; 2. “Coger algo que se ha caído”; 4. “Hacer la recolección de los frutos, coger la cosecha”–, ninguna de ellas parece posible en este contexto. Muy probablemente el empleo de este término responde a una confusión con ‘coger’.

En lo referente al verbo ‘quitar’, traducción posible desde el japonés, ya que el verbo *toru* es polisémico y posee esa acepción, habría que entenderlo con el significado de ‘robar’, que no parece la adecuada en el haiku, aunque no es imposible.

Finalmente, ‘coger’ y ‘arrancar’ parecen las opciones más acordes con el contexto, siendo posiblemente la primera la mejor, por no ser la más marcada, ya que ‘coger’ incluiría ‘arrancar’, pues todo ‘arrancar’ supone un ‘coger’, pero no al revés, ya que ‘arrancar’ es ‘coger con violencia, con brusquedad, y súbitamente’.

c) Con respecto al verbo *shikararete*, contamos con las siguientes traducciones:

‘reprender’, por casi el 38,5% de los colaboradores,

‘regañar’, por casi el 31% del total,

‘reñir’, en el 23% de los casos,

‘engañar’, sólo utilizada por una colaboradora.

Ya se ha mencionado que esta última traducción puede explicarse como una más que probable confusión, por proximidad fonética, con ‘regañar’.

Nos hemos referido en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis a que una de las características del haiku es su capacidad de sugerencia y, por tanto, al papel activo del lector. En este poema que estamos analizando sabemos que un niño ha sido reprendido por haber cogido un girasol y que ha mirado la flor. Pero desconocemos qué sentimientos transmite esa mirada del niño, puesto que no queda explícito, al decirse sólo que mira la flor.

Sin embargo, en tres de las traducciones –incluso hipertraducciones– se ofrecen las interpretaciones de los colaboradores que, insistimos, son ajenas formalmente al original, aunque inferidas semánticamente de dicho contexto.

Veamos en primer lugar las versiones de (C1) y (C13), en las que se han añadido elementos, muy posiblemente por un deseo de claridad argumentativa, de hacer transparente las relaciones lógico-semánticas que estos colaboradores imaginan en el haiku:

Me regañan por recoger el girasol. Lo miro con ojos de arrepentimiento

(he imaginado lo subrayado)

(C1)

El propio colaborador se encarga de anotar que una parte de su traducción –*con ojos de arrepentimiento*– es un añadido y lo justifica en su comentario:

De vez en cuando es mejor añadir algunas palabras o frases que no salen en el original en japonés.

También la colaboradora (C13) interpreta los sentimientos del niño en la misma línea (esta vez el subrayado es nuestro):

*Tras arrancarlo
con pesar observo el girasol
por el que me riñeron*

Pero lo cierto es que no podemos saber si mira el girasol con arrepentimiento y pesar, como han interpretado y plasmado en sus respectivas traducciones los colaboradores anteriores, o no. Creemos que el hecho de introducir elementos ajenos al original, además de cerrar la puerta a la interpretación del lector, influye de manera negativa en la comprensibilidad del sentido del haiku, pues lleva al lector a una única posibilidad de entender la mirada, cuando en realidad, en el original ésta sería sólo una interpretación entre otras.

Un caso diferente es la traducción ofrecida por otro colaborador, a la que ya nos hemos referido (el subrayado es nuestro):

Quité un girasol
Y me reprendieron
Qué hermosa es la flor
(C6)

Si en los dos casos anteriores decíamos que se había producido un añadido, en la expresión subrayada de esta versión hay una parte traducida y una parte añadida. Es decir, del original *hana o miru* –‘mirar la flor’– se ha pasado a *Qué hermosa es la flor*, donde se ha conservado “flor” y se ha añadido el resto. Es verdad que en este caso también el traductor colaborador ofrece su interpretación de cómo es la mirada del niño hacia la flor, subyugado por su belleza, pero lo hace de una manera mucho más sutil que las otras dos versiones mencionadas –(C1) y (C13)–, puesto que los planos de causa (‘qué hermosa es la flor → quité un girasol’) y efecto (me reprendieron → qué hermosa es la flor) parecen fundirse.

Ha de decirse que también otra colaboradora –la (C11)– expresa cómo entiende ella los sentimientos del niño (que marcamos mediante subrayado), pero con la diferencia fundamental de que tal aportación se presenta en su comentario, y no en la traducción del haiku:

El/la poeta recogió flor de girasol porque eran muy bonitas.
Pero le/la regañaron que no debería hacerlo. El/Ella no
sabía qué hacer, pero quería pedir perdón a flor recogida,
y contempló la flor, como si viese la cara de flor. (Porque
la flor de girasol tiene forma de cara)

Recordemos las palabras de M. Watkins (1999: 36), citadas al principio del análisis de este haiku (11), en las que decía que los lectores hispanohablantes de una traducción deberían poder recibir la misma impresión que el original produce en los lectores japoneses. Siguiendo este criterio, entonces, se podría considerar que las traducciones de los colaboradores (C1) y (C13), e incluso la de (C6),

incurren en una falta de adecuación en cuanto a la modalidad textual y en cuanto al receptor.

Insistimos en que el haiku original no ofrece elementos para saber si el *haijin* mira con arrepentimiento, o para pedir perdón a la flor por haberla cortado, o porque se ha quedado absorto por su belleza, o es más bien una mirada de victoria como para decir: “Me he salido con la mía”, o de fastidio pensando: “Vaya, me han pillado”. Eso queda, como tantas otras veces, en manos del lector.

Hemos visto que algunos estudiosos del haiku, como A. Cabezas (2007), admiten que la escena descrita en el haiku puede ser real o imaginada por el poeta. V. Haya (2004), por el contrario, defiende que no hay haiku si el poeta no ha sido testigo de la escena. Y pone como ejemplo de autenticidad este haiku que nos ocupa:

Este haiku del girasol es un buen ejemplo de hasta qué punto el haiku no debe ni puede idearse en los soliloquios de nuestra mente. La distancia respecto del mundo genera una quimera. Si el haiku no le ha ocurrido al poeta, no hay haiku. El haiku es el suceso mismo cuando toma forma de palabra humana. Si no ha habido suceso, las palabras están vacías, no son capaces de transmitir nada. [...].Y nosotros estamos aquí, sintiendo en nuestro haiku la temperatura del mundo y tratando de transmitirla a los que nos leen (*ibíd.*, 25-26).

3.11.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (11)

ひまわりをとってしかられて花をみる

Himawari o totte shikararete hana o miru

Koizumi Toshiharu

*Mientras me reñían
por haber cogido el girasol,
yo miraba la flor*

(Trad.: V. Haya, 2004: 25)

(C1)

*Me regañan por recoger el girasol.
Lo miro con ojos de arrepentimiento*

Comentario:

(he imaginado lo subrayado)

De vez en cuando es mejor añadir algunas palabras o frases que no salen en el original en japonés.

(C2)

*Por haber cogido un girasol,
están reprendiéndome,
y estoy clavando la vista en la flor*

Comentario:

Me temo que los españoles ni entienden por qué están reprendiéndole. En España florecen en grandes cantidades, en Japón principalmente lo cultivamos por motivos ornamentales en patios.
cuando la he cogido

(C3)

Fui reprendido por haber arrancado un girasol, y miré la flor.

Dificultad n.º: 6

<p>(C4)</p> <p><i>Lo veo de nuevo tras fui reprendido por recoger el girasol</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 4</p>
<p>(C5)</p> <p><i>Miro el girasol pues me regaña cuando la he cogido</i></p>
<p>(C6)</p> <p><i>Quité un girasol Y me reprendieron Qué hermosa es la flor</i></p> <p><u>Dificultad n.º:</u> 9 (en España, el campo de girasol es mucho más enorme)</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Tras ser reñido por haber cogido un girasol, contempla su flor.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Cogiendo el girasol, me riñeron. Veo la flor.</i></p> <p><u>Comentario:</u> En el día de verano, comparación de claridad de la girasol y oscuridad de su sensación.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Coger girasol, reprenderse, y mirar su flor.</i></p>
<p>(C10)</p> <p>Me ha regañado por había cogido girasol y yo sólo lo veo.</p> <p><u>Dificultad n.º :</u> 10,13</p> <p><u>Comentario:</u> Este haiku no tiene sílaba 5-7-5, sino tiene 5-8-5 que se llama “jiamari”. Normalmente se entiende en el parte de “shikararete” sin “te” “shikarare”. A lo mejor el autor quería poner “te” reajustando “totte” “shikararete”.</p>

(C11)

Recogí un girasol/ girasoles, me regañaron, y contemplo la flor/las flores.

Dificultad n.º :

16. ausencia de sujeto: Se podrá aplicar sobre otros Haiku. Acerca de este ku, el protagonista y el/la poeta no coincidirán. Puede ser que el protagonista es un hijo o una niña o nieto/a del/ dela poeta. Sería mejor traducir suponiendo que el autor es un adulto, y así se podrá transmitir la inocencia de niño/a. Siento la responsabilidad como traductora de elegir primera persona o tercera persona.

16. uso de hiragana: Para “totte” y “shikararete”, también se puede emplear letras chinas, pero aquí se usa hiragana. Así nos transmite un ambiente cariñoso, suave.

Comentario:

El/la poeta recogió flor de girasol porque eran muy bonitas. Pero le/la regañaron que no debería hacerlo. El/Ella no sabía qué hacer, pero quería pedir perdón a flor recogida, y contempló la flor, como si viese la cara de flor. (porque la flor de girasol tiene forma de cara)

(C12)

Al coger girasoles me engañaron y (me puse a) ver a la flor

Comentario:

[¿será que quiere decir como viéndose cara a cara - comparando el girasol a la cara?]

Como no hay sujeto, no se puede saber quien cogió el girasol ni quien lo/la engañó. Solo se puede imaginar que el/la autor/a sería un/a niño/a y la otra persona un/a adulto/a como de su familia o escuela.

(C13)

*Tras arrancarlo
con pesar observo el girasol
por el que me riñeron*

Comentario:

El remordimiento tardío de nuestros actos errados que algunas veces solo sentimos tras alguna amonestación.

3. 12 ANÁLISIS DEL HAIKU (12)

おひるねの弟の顔あたたかい

Ohirune no otooto no kao atatakai

(*haijin* actual)

En la siesta

la cara de mi hermano pequeño

está calentita

(Trad.: V. Haya⁶⁴)

Éste es un haiku compuesto también por un niño de 7 años. Recordemos que cualquiera puede ser poeta de haiku, como manifiesta V. Haya (2005), puesto que el único requisito es sentir:

En Japón, el haiku es un derecho de cada hombre y cada mujer. No hay nada especial que saber para escribir un haiku. Hay que ser únicamente capaz de sentir. Incluso los niños pueden escribir haikus. [...] Cualquiera es poeta de haiku. El haiku no pertenece a nadie (*ibíd.*, 11-12).

Respecto a que el *haijin* sea un niño, sólo es apuntado como posibilidad por una de las colaboradoras:

Parece que el/la autor/a es joven, no solo por el tono de niño sino considerando que su hermanito necesita la siesta (en Japón es un costumbre de los infantes). (C12)

⁶⁴ <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2011/10/03/cara>>. No consta el nombre del autor.

Podemos observar cómo señala dos razones que la llevan a pensar este hecho: una textual y otra extratextual. La primera tiene que ver con “el tono de niño” que posee el haiku que estamos analizando y la segunda se refiere a una información cultural, ya que en este poema se habla de siesta y, según esta colaboradora, en Japón es una práctica que sólo realizan los niños.

Formalmente la composición original responde a la pauta típica de este tipo de poesías, esto es, 17 sílabas divididas en tres versos distribuidos en 5-7-5 sílabas, respectivamente.

En las versiones de los colaboradores sólo una minoría –el 38,5% del total– ha seguido la pauta formal de los tres versos, de las que ofrecemos algunas:

*Mi hermano menor,
durmiendo la siesta,
tiene las mejillas templadas.*

(C2)

*El calorcillo
la cara de mi hermano
que se echa la siesta*

(C4)

El restante 61,5% de las versiones se ha realizado en un solo verso:

El rostro de mi hermano, que está durmiendo, está apacible

(C1)

Mi hermano menor está durmiendo. Su cara tiene calorcillo.

(C8)

La cara de mi hermano pequeño que echa la siestita está cálida.

(C11)

En este haiku puede apreciarse que no hay palabra de estación. Ya sabemos que el *kigo* no es un requisito imprescindible en el haiku japonés, aunque está muy presente en este tipo de composiciones. Conviene señalar, por una parte, que en muchas antologías en las que los haikus están clasificados de acuerdo con la estación, suele haber un apartado para los que no tienen *kigo* –*mu-kigo haiku* se denominan estos poemas–.

Por otra parte, es necesario recordar la función de este tipo de palabras: dar fe del presente –F. Rodríguez-Izquierdo (en Ota y Gallego, 2013: 17) compara la función del *kigo* con nuestra costumbre de escribir la fecha en las cartas– y vincular el poema con la naturaleza.

La escena de este haiku (12) no se sitúa en la naturaleza ni trata de ningún aspecto de ella y, en cuanto a la función de dar fe del presente, para un niño de 7 años no parece que sea necesario, pues su vida misma responde al aquí y ahora. Por lo tanto, la ausencia de la palabra de estación parece estar justificada.

Sin embargo, sí sabemos en qué momento del día ocurre, esto es, a la hora de la siesta –*ohirune*–, por la tarde, no por la mañana o por la noche. Así, esta palabra podríamos pensar que cumpliría en el universo del niño, que abarca un día, la función que el *kigo* desempeña en otros haikus, en los de los adultos.

Volviendo a la división en tres versos, analicemos cómo se ha plasmado en las traducciones el orden en el que se muestran los elementos. Ya hemos aludido a la importancia que muchos traductores profesionales otorgan a conservar en sus traducciones, en la medida de lo posible, la secuencia de aparición de las palabras del haiku original.

Veamos, entonces, cómo aparecen en este haiku (12):

Ohirune no ootoo no kao atatakai

siesta / partícula / hermano pequeño / partícula ‘posesión’ / cara / templada

Puede apreciarse que hay una progresión desde lo más general hasta lo más particular:

siesta › hermano pequeño › cara › templada

En español, esquemáticamente, los elementos de cada verso podrían presentarse como sigue:

siesta/ cara / hermano pequeño/ templada

Sin embargo, esta secuencia –o más propiamente la correspondiente al japonés–, sólo ha sido seguida por uno de los colaboradores, reformulando sustantivo + complemento del nombre poseedor (cara del hermano) en oración transitiva con verbo *tener*, donde el poseedor es el sujeto y lo poseído el O.D.:

Durmiendo la siesta mi hermano

Tiene la cara

Que nos acoge

(C6)

Ahora bien, obsérvese que no se ha mantenido la distribución de los versos, pues lo que en el original está en el segundo verso, se ha dividido en esta versión entre el primero y el segundo.

En los demás casos, se han seguido secuencias diferentes:

— cara / hermano / siesta / templada, seguida por el 30,8% de los colaboradores. Como en esta versión:

La cara de mi hermano menor durmiendo la siesta es caliente.

(C3)

— hermano / siesta / cara / templada, seguida también por el 30,8%.
Veamos un ejemplo:

Mi hermano está de siesta y

la cara está llena de alegría.

(C10)

— templada / cara / hermano / siesta, en el 15,4 % de las traducciones, como en la que se ofrece a continuación:

*El calorcillo
la cara de mi hermano
que se echa la siesta*

(C4)

Las siguientes secuencias sólo se han seguido en una ocasión:

— cara / hermano / templada / siesta

*La cara de mi hermano menor
está templada
cuando se echa la siesta*

(C5)

— templada / hermano / (siesta) / cara

*Percibo la tibieza
de mi hermanito dormido
en sus mejillas*

(C13)

A decir verdad, en esta última traducción no se emplea la palabra “siesta”, sino “dormido”. En japonés, el término japonés *ohirune* escrito en *kanji* es お昼寝, formado por dos ideogramas: 昼 –‘mediodía’– y 寝 –‘dormir’–. Por tanto, en la traducción como “dormido” se ha tomado en cuenta sólo uno de sus componentes semánticos, ‘dormir’, mientras que se ha omitido el momento del día en el que se realiza esa acción, que en este poema es pertinente o necesario.

Así, la omisión de este aspecto opositivo o diferenciador deja el haiku sin ubicación temporal, con un grado alto de neutralización, pues no se sabe si el niño duerme por la mañana, por la tarde o por la noche, lo cual no contribuye precisamente al grado de transparencia deseable, sino todo lo contrario.

Como puede apreciarse, la flexibilidad sintáctica en cuanto al orden de palabras en español ofrece numerosas posibilidades a la hora de combinar los elementos que se presentan en el japonés, lo cual permite una lectura poliédrica en cuanto a la focalización de los elementos, como veremos seguidamente.

En efecto, este es otro aspecto relacionado con el orden de palabras, en concreto, el que se refiere a sobre qué palabra o palabras recae el énfasis y cuál o cuáles actúan de sujeto, que en muchas ocasiones coincide –aunque no siempre– con el tema.

En el haiku original, así como en la traducción de V. Haya, se comienza, como ya se ha observado, por situar la escena temporalmente –*en la siesta*–, con la anteposición del complemento circunstancial; en cuya posición inicial como primer verso recae el énfasis.

En el segundo verso se presenta el sujeto –*la cara de mi hermano pequeño*–, como tema o tópico sobre el que se aporta una información nueva o rema o comentario en el tercer verso –*está calentita*–.

Como acabamos de ver, sólo una de las versiones de los colaboradores comienza con “siesta”, pero formalmente no a través de un sintagma preposicional, como en la traducción de V. Haya –*en la siesta*–, sino mediante un verbo en gerundio añadido al sustantivo –*durmiendo la siesta*–, ya que no está explícitamente expresado en el original, pero sí implícitamente incluido en la definición semántica, tanto del término en español (según el *DRAE*²², *siesta*: 1.f. ‘Sueño que se toma después de comer’. 2.f. – ‘Tiempo destinado para dormir o descansar después de comer’), como de los ideogramas en japonés (昼 –‘mediodía’– y 寝 –‘dormir’–).

En el resto de los casos, podemos decir que se ha seguido el orden lógico del español SVC. En unos casos se ha optado por asignar la función de sujeto a “hermano”:

*Mi hermano menor,
durmiendo la siesta,
tiene las mejillas templadas.*

(C2)

Hermano menor en siesta tiene cara tibia.

(C9)

Y en otros, el núcleo del sujeto es ‘cara’. Este término se traduce también con otras dos variantes léxicas, como el sinónimo “rostro” o el cuasi-sinónimo “mejillas”, donde se ha operado por sinécdoque (‘todo–parte’):

*La cara de mi hermano menor
está templada
cuando se echa la siesta*

(C5)

El rostro de mi hermano, que está durmiendo, está apacible

(C1)

*Mi hermano menor,
durmiendo la siesta,
tiene las mejillas templadas.*

(C2)

No obstante, hay otras posibilidades. Por ejemplo, ambas palabras, “hermano” y “cara”, son sujeto. Bien en oraciones coordinadas:

Mi hermano está de siesta y la cara está llena de alegría.

(C10)

Bien en oraciones yuxtapuestas:

Mi hermano menor esta durmiendo. Su cara tiene calorcillo.

(C8)

En otras versiones, sin embargo, se ha introducido un nuevo sujeto, “yo”, a través de la inclusión de verbos en primera persona de singular, que no aparecen en el original explícitamente:

Siento calor de la cara del hermano dormido la siesta.

(C7)

*Percibo la tibieza
de mi hermanito dormido
en sus mejillas*

(C13)

Como se puede observar, el uso de diminutivos, recurso morfológico que no posee el japonés, está presente en las versiones en español de este haiku (12), tanto en la del traductor profesional V. Haya como en las de los colaboradores. Los sufijos diminutivos se han empleado en diferentes palabras:

caliente: *calentita* (V. Haya), *calientita*⁶⁵ (C12)

calor: *calorcillo* (C4) (C8)

siesta: *siestita* (C11)

hermano: *hermanito* (C12) (C13)

Destacamos la siguiente versión en la que se han empleado dos diminutivos, que subrayamos:

La cara de mi hermanito durmiendo por la siesta esta calientita.

(C12)

En todos los casos que acabamos de mencionar, el uso del diminutivo posee una intención emotiva, afectiva. Recordemos que el *haijin* está hablando de su hermano pequeño y, aunque no sabemos qué edad tiene –un concepto vago en semántica–, podemos suponer que es un niño muy pequeño, por lo que el empleo

⁶⁵ En el *twitter* de la Real Academia, # RAEconsultas, se dice: «Como diminutivo de “caliente” son válidas las formas “calentito” y “calientito” (esta última más frecuente en América)» [Consultado el 15/06/2015]

de estas palabras parece muy adecuado al objeto del que se habla, incluso desde un punto de vista dimensional.

Como se ha dicho, en japonés no existe morfológicamente el diminutivo. Sin embargo, con algunas palabras, como los nombres propios, sí se puede expresar este matiz afectivo del hipocorístico con los sufijos *-chan* y *-kun*. El primero, *-chan*, puede usarse con el nombre propio de niños y niñas (recuérdese el famoso personaje de dibujos animados japoneses *Shin-chan*), pero también con el nombre de mujeres adultas; el segundo, *-kun*, se emplea con el nombre de varones, niños y adultos.

Hemos dicho que uno de los diminutivos ha sido la palabra “hermanito”. Nos gustaría detenernos en el término original del que se parte y en las diferentes versiones que han empleado los colaboradores. En efecto, en el haiku original aparece el *kanji* 弟 (*otooto*), traducido como “hermano pequeño” por V. Haya y de las siguientes formas por los colaboradores:

hermano, en el 38,5% de las versiones,

hermano menor, también en el 38,5% de las versiones,

hermano pequeño, sólo en una versión,

hermanito, en el 15,4 % de los casos.

Es necesario decir que en japonés el sistema de términos de parentesco es mucho más complejo que en español. Así, por ejemplo, mientras en español tenemos un único sustantivo con sólo la variante de género “hermano/-a” al que se le pueden añadir modificadores como “mayor” –“hermano/-a mayor”– o “pequeño” –hermano/-a pequeño/-a–, en japonés no sólo hay un término diferente para cada una de estas cuatro variantes que acabamos de mencionar, sino que poseen, a su vez, otra variante (dos de ellos, con un término distinto; otros dos, el mismo término con sufijo honorífico) con un contenido procedimental que indica si se está hablando del propio hermano/-a o del de otra persona; esto, como sabemos, se expresa en español mediante los adjetivos posesivos.

Por tanto, lo que en español se dice con una única palabra, en japonés se realiza con seis términos diferentes u ocho variantes:

	Propia familia	Familia de otra persona
hermano mayor	お兄ちゃん (<i>oniichan</i>)	兄 (<i>ani</i>)
hermana mayor	お姉さん (<i>oneesan</i>)	姉 (<i>ane</i>)
hermano menor	弟 (<i>otooto</i>)	弟 さん (<i>otooto-san</i>)
hermana menor	妹 (<i>imooto</i>)	妹 さん (<i>imooto-san</i>)

Volviendo al haiku que nos ocupa, podemos decir que de las distintas versiones presentadas del término “otooto”, aun siendo todas correctas, no todas poseen el mismo grado de adecuación.

Así, consideramos que la traducción como “hermano” no es adecuada en este contexto. Efectivamente, en otros casos se podría haber traducido de esta manera, sin especificar –como sí sucede en japonés –si se trata de hermano mayor o pequeño, pues en español la mayoría de las veces se emplea así, sobre todo si sólo se tiene un hermano o una hermana. Sin embargo, en el contexto de este haiku es importante especificar que la escena trata de un gesto de ternura de un hermano mayor hacia su propio hermano pequeño, y no al revés.

Por razones distintas, quizá algo subjetivas, creemos que la traducción como “hermano menor”, tampoco resulta del todo adecuada, pues es más usado y resulta más natural, más coloquial, hablar de “mi hermano pequeño” que de “mi hermano menor.”

Las otras dos posibilidades, “hermano pequeño” y “hermanito” creemos que son plenamente adecuadas, por cuanto expresan la condición importante en el contexto de ‘hermano de menos edad’ y su empleo resulta natural.

Para concluir con el análisis de los diminutivos, nos gustaría referirnos a la palabra “siestita”, que traduce el original *ohirune*. La colaboradora que así ha traducido nos ofrece la siguiente explicación en su comentario:

“o” de “ohirune” es prefijo honorífico y también se usa para dar significado de cariño o funciona como diminutivo, por ejemplo, o-ningyo (muñequito). En general, los niños dicen o-hirune, o cuando los adultos hablan de “hirune” a los niños.

En este ku se podría aplicar “siestita”, pero habrá casos que añadir algunas palabras que no se usen en mismo ku para transmitir matices que contiene Haiku. (C11)

Se está comentando que esta palabra tiene un prefijo honorífico *o*; sin el cual sería *hirune*, que es precisamente el término que viene registrado en el diccionario, es decir, si queremos buscar la palabra *siesta* en japonés, sólo encontraremos *hirune*. Por lo tanto, la expresión que viene en el haiku original, *ohirune*, sólo se da sintagmáticamente, a nivel de uso, mediante un prefijo con significado procedimental y una base léxica con significado conceptual.

Entre las características del idioma japonés se encuentra el empleo de prefijos y sufijos “honoríficos”, pero no siempre hay que entenderlos como referidos a una persona de categoría superior. En efecto, acabamos de ver cómo la colaboradora (C11) ha traducido una palabra japonesa con uno de estos prefijos por un diminutivo en español, con referencia a un hermano pequeño.

Otras veces será imposible verter al español esta marca prefijal honorífica muy frecuente en términos japoneses que, por otra parte, pueden tener matices variados. Así, en ocasiones, el uso o no de estos prefijos depende de con quién se esté hablando, es decir, si se habla o no con una persona considerada socialmente como superior al hablante.

Por ejemplo, en el ámbito laboral y profesional cuando un empleado se dirige a su jefe en el contexto de su propia empresa, emplearía entre otros recursos, estos prefijos honoríficos, sin embargo, si este mismo empleado habla de su jefe con una persona de otra empresa, ya no los utilizaría, al considerarse que empleado y jefe están dentro del mismo grupo profesional con respecto al de la otra empresa.

Pero también hay palabras que casi siempre se emplean con prefijo honorífico independientemente del interlocutor, como por ejemplo (separamos el prefijo mediante guion para facilitar su identificación), *o-mizu* –‘agua’–, *o-kane* –‘dinero’–, *o-kome* –‘arroz’–, etc, donde se observa ya casi un proceso de gramaticalización de estos prefijos, con significado procedimental.

Otro aspecto relacionado con el léxico que queremos tratar son las diferentes maneras de traducir el adjetivo *atatakai*, referido al sustantivo *kao* –‘cara’– y traducido como (cara) “calentita” en la versión de V. Haya.

En las versiones de los colaboradores podríamos distinguir dos grupos: el primero, formado por las traducciones que atienden a la literalidad de la palabra, y el segundo, las que traducen lo que interpretan los colaboradores que se quiere decir con dicha palabra:

a) Entre las traducciones de *atatakai* pertenecientes al primer grupo, hay algunas que mantienen su categoría de adjetivo:

(cara) *caliente, templada, tibia, cálida, calientita*

(mejillas) *templadas*

Mientras que otras, aun conservando el contenido semántico, han cambiado de categoría gramatical y se han traducido como sustantivos, que subrayamos:

El calorcillo

la cara de mi hermano

que se echa la siesta

(C4)

Siento calor de la cara del hermano dormido la siesta.

(C7)

Mi hermano menor esta dormiendo. Su cara tiene calorcillo.

(C8)

*Percibo la tibieza
de mi hermanito dormido
en sus mejillas*

(C13)

b) Las traducciones del segundo grupo, como hemos dicho, se alejan del sentido literal:

El rostro de mi hermano, que está durmiendo, está apacible

(C1)

*Durmiendo la siesta mi hermano
Tiene la cara
Que nos acoge*

(C6)

Mi hermano está de siesta y la cara está llena de alegría.

(C10)

El colaborador (C1), cuya traducción de la palabra *atatakai* que estamos analizando es (*rostro*) *apacible*, añade en su comentario una explicación de la que se deduce que no considera apropiada una versión literal del término:

Normalmente あたたかい (*atatakai*) significa “templado”, pero en este caso, es difícil traducirlo en español.

También el colaborador (C6) hace un comentario a este respecto, donde se habla expresamente de “lo que el autor quiere expresar”, con una asociación de base sinestésica senso-intelectual (“no es frío” → “dulce”):

atatakai significa “no es frío” pero lo que el autor quiere expresar es “dulce”, en mi opinión

Sobre este *decir* y *querer decir* que estamos tratando, G. Reyes (1996: 7) subraya que, si bien las palabras significan por sí mismas, la comunicación demanda más que intercambiar significados preestablecidos. Y de una manera sencilla esta autora hace reflexionar sobre la diferencia entre preguntar “¿Qué quiere decir esa palabra?” y “¿Qué quieres decir con esa palabra?”.

A la primera pregunta respondería la Lingüística, que se ocupa de describir el significado literal, desde el código; mientras que la segunda sería competencia de la Pragmática, cuyo cometido es explicar la información no codificada tomando en cuenta todos los elementos que intervienen en la comunicación: emisor, receptor, canal, circunstancias y el código.

Al hilo de lo anterior, nos gustaría mencionar ahora el papel que desempeña la cultura a la hora de interpretar textos y cómo esta visión puede ser muy diferente dependiendo de si se trata de una lectura intracultural o intercultural.

Respecto a las diferencias culturales, R. de la Fuente y S. Hirosaki (2011) manifiestan:

[...] debemos señalar que la diferencia cultural entre Oriente y Occidente hace que sea difícil entender el *haiku* [...]. La educación, la manera de percibir la realidad un japonés es sensiblemente diversa a la de un español (*ibíd.*, 19).

Quizás esta diferencia cultural explique que a veces los occidentales, los hispanohablantes, al leer un haiku tratemos de sacar algún mensaje, alguna moraleja, alguna enseñanza, cuando no es así para los japoneses, que perciben la escena que se describe como algo concreto, que no hay que extrapolar ni pensar, sólo sentir.

Comparemos en este sentido estos dos comentarios de dos colaboradoras, la primera de ellas japonesa y la segunda hispanohablante:

Al lado del/de la poeta, su hermano pequeño está echando la siestita, y el/la poeta tocó la cara. Su cara es muy pequeña, pero ciertamente sienta su calor. Me transmite este poema afectuosidad del/ de la poeta a su hermano. (C11)

El despertar a la vida a través de la existencia de otros. (C13)

Las actitudes ante el haiku son diferentes, ya que, mientras que la (C11) se refiere al aquí y ahora de lo que se expresa, la (C13), sin embargo, saca una conclusión global, que supone una intelectualización, una reflexión racional. Evidentemente, la primera actitud es más afín y respeta mejor el espíritu del haiku.

Para finalizar este análisis, recogemos unas palabras del traductor V. Haya⁶⁶ sobre los haikus escritos por niños:

Un verdadero haijin (poeta de haiku) lo primero que debe hacer es buscar la inocencia dentro de sí. Solo o con ayuda. El haiku que hacen los niños puede ayudarnos a encontrarla. El haiku no son sólo palabras. La mirada limpia es esencial, el saber estar sin esperar nada es esencial, la ausencia de juicio al género humano es esencial. Todo es necesario en el haiku. Los niños nos enseñan también a seleccionar de entre infinitud de objetos poéticos que nos rodean los asombros más elementales, los que pasan más desapercibidos. Todo merece un haiku, pero hay asombros más imperceptibles que otros. Se trata de que nuestra atención sea plena y eliminemos los obstáculos entre nuestra percepción y eso que hay ahí fuera y se llama “mundo”. [...].

⁶⁶ <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php?s=luna&sentence=AND>> [Consultado el 20/05/2015]

3.12.1 CORPUS TRABAJADO. ANEXO HAIKU (12)

おひるねの弟の顔あたたかい

Ohirune no otôto no kao atatakai

En la siesta

la cara de mi hermano pequeño

está calentita

(Trad.: V. Haya)

(C1)

El rostro de mi hermano, que está durmiendo, está apacible

Comentario:

Normalmente あたたかい (atatakai) significa “templado”, pero en este caso, es difícil traducirlo en español.

(C2)

*Mi hermano menor,
durmiendo la siesta,
tiene las mejillas templadas.*

(C3)

La cara de mi hermano menor durmiendo la siesta es caliente.

(C4)

*El calorcillo
la cara de mi hermano
que se echa la siesta*

Dificultad n.º: 13

<p>(C5)</p> <p><i>La cara de mi hermano menor está templada cuando se echa la siesta</i></p>
<p>(C6)</p> <p><i>Durmiendo la siesta mi hermano Tiene la cara Que nos acoge</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u>: 8 (atatakai significa “no es frío” pero lo que el autor quiere expresar es “dulce”, en mi opinión)</p>
<p>(C7)</p> <p><i>Siento calor de la cara del hermano dormido la siesta.</i></p>
<p>(C8)</p> <p><i>Mi hermano menor esta dormiendo. Su cara tiene calorcillo.</i></p> <p><u>Comentario</u>: Siento su cariño por su hermano. Quizá no pueda aguantarse las ganas de tocar su cara.</p>
<p>(C9)</p> <p><i>Hermano menor en siesta tiene cara tibia.</i></p>
<p>(C10)</p> <p><i>Mi hermano está de siesta y la cara está llena de alegría.</i></p> <p><u>Dificultad n.º</u>: 10</p> <p><u>Comentario</u>: El autor ha puesto “no” para tener sílaba 5-7-5. El primer “no” de “ohirune no” quiere decir “shiteiru” como haciendo (durmiendo) y el segundo “no” de “otouto no” significa “de hermano menor”</p>

(C11)

La cara de mi hermano pequeño que echa la siestita está cálida.

Dificultad n.º :

16. “o” de “ohirune” es prefijo honorífico y también se usa para dar significado de cariño o funciona como diminutivo, por ejemplo, o-ningyo (muñequito). En general, los niños dicen o-hirune, o cuando los adultos hablan de “hirune” a los niños.

En este ku se podría aplicar “siestita”, pero habrá casos que añadir algunas palabras que no se usen en mismo ku para transmitir matices que contiene Haiku.

Comentario:

Al lado del/de la poeta, su hermano pequeño está echando la siestita, y el/la poeta tocó la cara. Su cara es muy pequeña, pero ciertamente sienta su calor. Me transmite este poema afectuosidad del/ de la poeta a su hermano.

(C12)

La cara de mi hermanito durmiendo por la siesta esta calientita.

Comentario:

Parece que el/la autor/a es joven, no solo por el tono de niño sino considerando que su hermanito necesita la siesta (en Japón es un costumbre de los infantes).

(C13)

*Percibo la tibieza
de mi hermanito dormido
en sus mejillas*

Comentario:

La soledad que acompaña el cambio de estación surge del corazón que o El despertar a la vida a través de la existencia de otros.

CONCLUSIONES

En esta tesis hemos abordado un estudio del haiku japonés partiendo desde sus orígenes y poniéndolo en relación con otras disciplinas, como el zen y el *haiga*, estrechamente vinculadas a Japón; con el flamenco, símbolo de España para muchos extranjeros y particularmente para los japoneses; con el microrrelato, modalidad literaria con la que se le ha vinculado en numerosas ocasiones; y con un aspecto muy concreto del pensamiento. Respecto al flamenco y el microrrelato, se ha realizado un análisis en el que se han puesto de manifiesto las principales convergencias y divergencias con el haiku.

También hemos planteado las dificultades que entraña la traducción a otra lengua de textos literarios en general y nos hemos centrado en las que particularmente se presentan a la hora de traducir haikus al español.

Se han afrontado, asimismo, diversos aspectos que inciden de una u otra manera en la transparencia y opacidad de un texto, tales como coherencia y cohesión, corrección y adecuación, legibilidad y comprensibilidad, y significado conceptual y procedimental, para después aplicar este marco teórico al análisis de haikus japoneses traducidos al español por aprendientes de esta lengua.

En este análisis se han ofrecido las principales dificultades con las que se han enfrentado los colaboradores, traductores *ad hoc* no profesionales, a la hora de afrontar la traducción de los haikus presentados en nuestro *corpus*. Dichas traducciones también se han cotejado con la efectuada por traductores profesionales, conocedores de la literatura japonesa en general y del haiku en particular, lo cual ha posibilitado la valoración de semejanzas y diferencias existentes. El análisis de las versiones de los doce haikus que componen nuestro *corpus* nos ha permitido recoger las conclusiones que presentamos a continuación.

Si partimos de la definición típica del haiku que nos dice que es un poema de 17 sílabas, distribuidas en tres versos de 5-7-5 sílabas, respectivamente, y que posee un *kigo* o palabra referida a la estación –primavera, verano, otoño, invierno y Año Nuevo– en la que se sitúa, una de las primeras cuestiones que llama la atención es que las traducciones realizadas por los colaboradores no sólo no

cuentan con dicha pauta silábica, sino que, en la mayoría de los casos, ni siquiera han tenido en cuenta el aspecto formal de la división en tres versos. De esta manera, se ha primado la transmisión del contenido sobre la forma:

Haiku (1)

Va pasando el último otoño en este camino desierto.

(C7)

Normalmente cada colaborador ha mantenido el mismo criterio en todas sus traducciones y hay algunos, como (C2), (C4), (C6) y (C13), que sistemáticamente han realizado las suyas con la oportuna división en tres versos:

Haiku (2)

*Un gorrión en un patio
jugando con arena
un día de primavera*

(C4)

Hay que decir que en algunos casos, aun prescindiendo de los versos, se ha mantenido el tono poético en las traducciones. Sin embargo, en muchos otros se ha presentado una traducción despoetizada en la que simplemente se ha transmitido el contenido, en una oración en prosa quizás carente de ese *haيمي* o sabor a haiku del que habla el estudioso y traductor de haikus V. Haya:

Haiku (3)

*Marchando hacia el río, sólo oigo el sonido de corriente de agua, ya
que el río está lleno de hierbas de primavera.*

(C1)

Hemos constatado que tomar como exigencia el seguimiento de la pauta métrica del haiku japonés (5-7-5) en la versión traducida al español, no siempre

ofrece resultados positivos. Así, algunas traducciones realizadas por traductores profesionales como A. Cabezas y analizadas en esta tesis, muestran que, para mantener dicha distribución silábica, el traductor se ve obligado a utilizar palabras en español de uso poco frecuente que, eso sí, cumplen con el objetivo de la consecución del esquema 5-7-5, pero que ofrecen una versión con un elevado grado de opacidad y de difícil comprensibilidad:

*Como yo como
equisetos de invierno,
soy San Buengusto.*

(Trad.: A. Cabezas, 2007: 169)

Por tanto, consideramos que la excesiva rigidez formal a la hora de traducir no contribuye a alcanzar la transparencia deseable.

En el otro extremo se sitúa la excesiva laxitud formal a la hora de traducir, con repercusiones en el nivel de adecuación en cuanto a la modalidad o género textual, por cuanto muchas veces es el seguimiento de unas normas mínimas lo que posibilita la propia existencia del haiku. Como sabemos, en poesía no es posible separar el contenido de la forma. Y en español, desnudar una poesía de sus versos es despojarla de, por lo menos, parte de su esencia:

Haiku (4)

Perro viene y toma agua ruidosamente en noche fría.

(C9)

El *kigo* o palabra de estación, aun siendo muy importante, no puede ser considerada como requisito del haiku. Entre otras razones, sabemos que hay numerosos haikus denominados *mu-kigo* –‘sin palabra de estación’– que, como su nombre indica, no poseen *kigo* y no por eso dejan de ser haikus:

Haiku (12)

*En la siesta
la cara de mi hermano pequeño
está calentita*

(Trad. V. Haya⁶⁷)

Por otra parte, se podría pensar que esta palabra, que como sabemos es portadora tanto de significado conceptual como procedimental, tanto de significado explícito como connotado, es fácilmente identificable y que su adscripción a una estación determinada está al alcance de cualquier lector japonés, pero no siempre es así.

En efecto, mientras que hay *kigo* cuyo significado, explícito y connotado, es totalmente transparente, otras palabras de estación, sin embargo, o bien pasan desapercibidas o incluso pueden malinterpretarse, al relacionarlas con otra estación diferente a la que realmente representan. Una razón que puede explicar esto es que frecuentemente el adscribir una palabra a una u otra estación es fruto de una convención.

Prueba de ello es la existencia de diccionarios de *kigo*. Recordemos que existen numerosos *saijiki* o diccionarios de *kigo* para saber qué palabras corresponden a cada estación, tanto para escribir como para leer haikus. En ellos aparecen los términos divididos en cinco secciones de acuerdo con las estaciones que representan: primavera, verano, otoño, invierno y Año Nuevo.

Ejemplos transparentes de *kigo* recogidos en los *saijiki*, fácilmente asociables a la época que representan y que necesitan muy escaso conocimiento añadido por convención, son, por ejemplo: *kawazu/kaeru* ('rana', primavera), *ari* ('hormiga', verano), *ringo* ('manzana', otoño), *kamo* ('pato', invierno), *gantan* ('la primera mañana del año', Año Nuevo).

⁶⁷ <<http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php/2011/10/03/cara>>

En cuanto a palabras de estación opacas que pertenecen a cierta época del año por convención, serían, por ejemplo *inazuma* (‘relámpago’) y *kaminari* (‘trueno’), *kigo* de otoño y verano, respectivamente.

En los haikus analizados tenemos ejemplos de lo uno y lo otro. Entre los *kigo* fácilmente reconocibles:

Haiku (10)

ありたちがくさにのぼってすぐおりる

Aritachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

Kataoka Yumiko

Las hormigas en fila

suben por una hoja de hierba...

y en seguida bajan

(Trad.: V. Haya, 2004: 23)

Entre los que crean dificultad, podemos poner el caso de la palabra *yosamu*:

Haiku (6)

犬が来て水飲む音の夜寒かな

Inu ga kite mizu nomu oto no yosamu kana

Shiki

Noche fría

Sorbidos del perro que vino

A beber agua

(Trad.: J. Rodríguez, 1996: 32)

El contenido conceptual de este término es literalmente ‘frío nocturno’, por lo que podría pensarse, como así han hecho muchos colaboradores, que remite al

invierno. Sin embargo, es un *kigo* de otoño, es decir, que lleva asociado, por convención, un contenido procedimental que indica que este frío nocturno hay que ubicarlo en esa estación y no en otra.

Son varios los traductores profesionales que hacen hincapié en la importancia de conservar, dentro de lo posible, el orden de aparición de las palabras del original, la secuencia en la que el poeta de haiku ha sentido el *aware*, pues de este orden depende no pocas veces el efecto poético. Este aspecto se ha seguido en diferente medida: total, parcial, nula, que ejemplificamos con versiones del haiku (10) escrito por la niña Kataoka Yumiko:

ありたちがくさにのぼってすぐおりる

Aritachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

hormigas / partícula de sujeto/ hierba/ a / subir/ enseguida / bajar

Seguimiento total –aunque cambiando, como es natural, lo necesario para salvar tanto el distinto orden que en español poseen los sintagmas en la oración, como las palabras dentro de cada sintagma–:

*Las hormigas
suben a una hoja
y enseguida bajan*

(C2)

Seguimiento parcial:

Las hormigas, nada más subir a la hierba, bajan.

(C8)

Seguimiento nulo:

*Sin demora
las hormigas
bajan de la hierba
a la que suben*

(C13)

Otro aspecto de gran relevancia es el referido a mantener en la traducción una fidelidad a las palabras presentes en el haiku original, es decir, es necesario traducir *todo* lo que está en el texto fuente, pero *sólo* lo que está, sin omitir (por hipotraducción) ni añadir (por hipertraducción) términos. Si esta cuestión es importante en cualquier texto que se traduzca, en el haiku, debido a su brevedad, la relevancia de estas omisiones y añadidos es especialmente significativa.

En las versiones de algunos colaboradores se ha observado una mayor permisividad en uno u otro sentido. Así, se han encontrado casos en los cuales se ha prescindido de palabras. Compárese la versión de V. Haya con la del colaborador (C9), en la que se ha omitido la traducción de la palabra *niwa* –‘jardín’–:

Haiku (9)

苔むす庭の石清水

Koke musu niwa no iwashimizu

Tsuji Yoshie

El sonido del agua

*entre las piedras del **jardín***

cubiertas de musgo

(Trad.: V. Haya, 2013: 59)

Agua clara sale de entre piedras cubiertas de musgo.

(C9)

Esto, como se ha visto, puede provocar, por ejemplo, una desubicación temporal o espacial, dependiendo de la palabra omitida, lo que redundaría en la disminución del nivel de transparencia, que se ve agravada cuando esta omisión incluso ha afectado a la palabra de estación. Compárense ahora las versiones del traductor profesional y la de la colaboradora (C2), en la cual se ha omitido el *kigo* *kusamomiji* –‘hierba roja de otoño’–:

Haiku (5)

鹿の足よろめき細し草紅葉

Shika no ashi yoromeki hososhi kusamomiji

Haku-un

Las patas delgadas del ciervo

dan un traspiés—

La hierba roja de otoño

(Trad.: V. Haya, 2013: 34)

Con sus patas delgadas,

un ciervo se tambalea

sobre ellas

(C2)

Ha de tenerse en cuenta que el haiku, como decía Basho, es lo que está sucediendo aquí y ahora; si aun estando presentes estos *aquí* y *ahora* en el original no se toman en cuenta en la traducción, se están sustrayendo aspectos muy relevantes.

En otros casos, la omisión afecta a otro tipo de información, como en la siguiente versión en la cual se ha traducido *otooto* –‘hermano pequeño’– sólo como “hermano”:

Haiku (12)

Durmiendo la siesta mi hermano

Tiene la cara

Que nos acoge

(C6)

Donde el contenido conceptual hace referencia a la relación precisa de parentesco, un significado pertinente o necesario en el haiku por consistir el *aware* en la ternura que muestra el hermano mayor hacia el menor, no al revés.

Por el contrario, en otros casos se ha procedido a añadir algún término ajeno al original, lo que ha afectado en diferente grado a la transparencia del haiku. En efecto, no es lo mismo añadir una palabra que, aunque no está explícitamente en el haiku original, sí lo está de forma implícita por presuposición, como sucede en el ejemplo siguiente, donde al original *ohirune* –‘siesta’– se le ha añadido “durmiendo”:

Haiku (12)

おひるねの弟の顔あたたかい

Ohirune no ootoo no kao atatakai

En la siesta

*la cara de mi hermano pequeño
está calentita*

(Trad.: V. Haya)

*La cara de mi hermano menor **durmiendo** la siesta es caliente.*

(C3)

Que implementar términos totalmente extraños al original, por sobrentendido, como en el ejemplo que sigue, en el que la traducción de (C1) añade “con arrepentimiento”:

Haiku (11)

*Me regañan por recoger el girasol. Lo miro **con ojos de arrepentimiento***

(C1)

Puesto que esto afecta a un aspecto también esencial en el haiku como es su capacidad de sugerencia y el papel activo del lector.

En el caso concreto de la colaboradora (C10), se observa una tendencia hacia la inclusión/omisión de elementos. A juzgar por sus versiones traductológicas:

Por inclusión o *adiectio*:

Haiku (10)

*Las hormigas **trabajan** sobre la hierba yendo y volviendo sin parar.*

(C10)

En esta traducción se ha incluido “trabajan” –que no está en el texto fuente– y se han sustituido los literales ‘subir’ y ‘bajar’ por “yendo y volviendo”.

Por omisión o *sustractio*:

Presentamos la traducción de C. Rubio y la de la colaboradora (C10), en la que se ha omitido la traducción de *michi* –‘camino’–:

Haiku (1)

この道や行く人なしに秋のくれ

*Kono **michi** ya yuku hito nashi ni aki no kure*

Basho

*Este **camino***

que ni un solo hombre anda.

Tarde de otoño.

(Trad.: C. Rubio, 2007: 548)

*En otoño oscuro,
por aquí no hay nadie
menos que yo*

(C10)

Podría decirse que traduce desde lo que siente al leer el haiku, y no desde el texto, es decir, que su versión pasa primero por una fase de traducción intralingüística, donde interpreta lo que lee en el original japonés. Y a partir de esta interpretación subjetiva realiza la traducción interlingüística al español. En este proceso se observa una mayor permisividad en cuanto a implementar o suprimir palabras, hecho que no es tan frecuente en otros colaboradores.

Si dentro del abanico de interpretaciones normalmente posibles en un mismo haiku, el traductor toma partido por una de ellas y lo plasma en su traducción a través de algún añadido, además de lo que con mucha probabilidad puede afectar al grado de adecuación textual en cuanto al objeto representado, se está atentando contra una de las claves del haiku como es la sugerencia, su sentido polisémico, su apelación al lector para que sea él quien complete, quien imagine. Si el lector no puede imaginar porque se le da todo hecho, entonces las diferentes puertas que se abren en un haiku original se cierran, al menos en gran parte, desde la traducción al español.

Sin embargo, hemos visto que necesariamente el traductor tiene que tomar decisiones a la hora de verter características gramaticales como el género y el número de sustantivos y adjetivos o el uso de los artículos. Si en japonés estos aspectos también quedan a merced de la interpretación personal de cada lector, cuando leemos un haiku traducido al español, evidentemente, ya ha pasado por el tamiz del traductor, que previamente ha tenido que tomar partido. Es decir, que lo que muchas veces leemos es la interpretación que determinado traductor realiza a partir de un haiku japonés, de ahí que de un solo texto fuente puedan darse versiones con notables diferencias.

En las siguientes traducciones de un mismo original realizadas por tres traductores profesionales, podemos observar las diferencias en cuanto a la elección de género –*niño/niña*–, número –*lluvia/lluvias*– y artículos –*un niño/el niño; Ø lluvias/las lluvias*– o determinantes –*su gato/al gato*–:

春雨や猫に踊りを教えるし子

Harusame ya neko ni odori o oshieruko

Issa

Lluvia vernal.

A su gato a bailar

le enseña un niño.

(Trad.: Cabezas, 2007: 113)

Cuando las lluvias

primaverales,

la niña al gato

le enseña bailes

(Trad.: A. Silva, 2008: 61)

Lluvias de primavera:

el niño enseña baile

al gato

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 358)

En cuanto a la puntuación –como sabemos, ausente en el haiku–, las decisiones del traductor pueden incidir en la comprensibilidad del poema, puesto que los signos de puntuación poseen en español información procedimental que guía hacia una determinada interpretación. Así, una mala puntuación hemos visto que puede provocar un aumento de la opacidad del haiku y del esfuerzo que se

requiere por parte del lector, pues afecta tanto a la legibilidad como a la comprensibilidad.

Recogemos la traducción de una colaboradora, la (C5), junto con una versión que proponemos entre otras posibles, en la que se han realizado los mínimos cambios necesarios para subsanar las incorrecciones, sobre todo en la puntuación:

Haiku (4)

El perro viene y bebe el agua

he oído de eso

qué frío esta noche

(C5)

El perro viene y bebe el agua;

he oído eso.

¡Qué frío esta noche!

En lo que concierne al empleo de palabras japonesas en las traducciones en español, se ha observado que los resultados no siempre son los mismos, por lo que merecen diferentes valoraciones.

En efecto, podemos decir que en ocasiones su empleo entraría dentro de lo que E. Coseriu califica como incorrección desde el punto de vista del uso de la lengua particular, en nuestro caso, del español, y por tanto, como una falta de adecuación, porque con el término japonés no se expresa mejor lo que se quiere decir, al poderse expresar perfectamente en español.

Por el contrario el uso de palabras japonesas está justificado en otras ocasiones y puede explicarse precisamente como un caso de adecuación, ya que ésta puede anular la incorrección en cuanto a la lengua particular, puesto que se utilizan palabras extranjeras “cuando se supone que reproducen más exactamente lo que se quiere decir y, por eso, son más adecuadas” (E. Coseriu 1992: 200). Pero además, en el caso de los haikus, es necesario que la palabra japonesa se acompañe de la debida explicación por parte del traductor, pues de lo contrario se produciría un aumento de la opacidad.

En este sentido, recordemos el ejemplo de uno de los haikus analizados en nuestro *corpus*, en el que llama la atención que en casi el 42% de las traducciones de los colaboradores se haya empleado la palabra japonesa *omikuji* –traducida como *lazo de papel votivo* por el traductor profesional V. Haya– que aparece en el texto fuente.

Presentamos el original seguido de la versión de este traductor, junto con otras dos realizadas por colaboradoras, donde aparece en negrita el término al que nos estamos refiriendo:

Haiku (8)

枯枝やおみくじひとつ風にゆれ

*Kare-eda ya **omikuji** hitotsu kaze ni yure*

Tsuji Mitsuhiro

*Un solo **lazo de papel votivo***

en una rama seca

movida por el viento

(Trad.: V. Haya, 2013: 52)

Una rama seca,

está moviéndose al viento

*un **omikuji***

(C2)

Comentario:

“omikuji” es un papelito que tiene un mensaje de los dioses. Es una adivinación. Se venden en santuarios. Después de leerlo, lo amarramos a una rama para reunirnos con dioses o dejar mala suerte de mensaje (C2).

La rama seca
se mueve una hoja de omikuji
en el viento

(C5)

Teniendo en cuenta el hecho de que incluso las versiones que han optado por traducir por un término en español la palabra *omikuji* han requerido también de una explicación, pues lo dicho en español tampoco alcanza el nivel de transparencia esperable, consideramos que el uso de la palabra japonesa en la versión de (C2), a la que sigue su correspondiente explicación en el comentario, responde a un mayor nivel de adecuación.

La traducción de la colaboradora (C5), sin ningún comentario, como puede observarse, es un caso híbrido hispano-japonés en el que un sustantivo en español –*hoja* (referido a ‘hoja de papel’)— se combina con la palabra japonesa *omikuji* (‘papel escrito con un oráculo’) precedida de la preposición española *de*, cuyo resultado, en este caso, consideramos que puede calificarse como una falta de adecuación, al incurrir en un pleonismo, pues ‘hoja de papel’ es un sema que ya está incluido en el término japonés. Por otra parte, se da un alto grado de ambigüedad al no saberse si en la versión al español se está hablando de una hoja de papel o de una hoja de planta, de árbol.

En cuanto a la pauta expresada por varios traductores profesionales respecto a que el lenguaje empleado en el haiku debe ser sencillo y natural, libre de toda artificiosidad, se ha seguido en la mayoría de las traducciones de los colaboradores. Sin embargo, en algunos casos se han empleado figuras literarias, que están mal vistas en el haiku.

Ejemplos de comparación –recuérdese que si en muchos haikus se da una comparación, es sólo sugerida– los encontramos en las siguientes traducciones:

Haiku (3)

Como agua que corre
se escucha mi paso a través
de la hierba primaveral

(C13)

Haiku (5)

Las hojas coloradas
crecen titubeando
como las piernas de ciervo

(C4)

También hay ejemplos de personificación:

Haiku (6)

Al tiempo que la gente duerme
la luz de la luna muere.

(C13)

Y casos de sinécdoque. Si comparamos las tres versiones siguientes, puede observarse que mientras el colaborador (C6) traduce literalmente el original *haru no kusa* como *hierbas de primavera*:

Haiku (3)

Al meterme en campo
Oigo murmullo de agua
Entre hierbas de primavera

(C6)

En el caso de la colaboradora (C10) y de las traductoras profesionales S. Ota y E. Gallego se ha empleado por elipsis una sinécdoque:

En la primavera, se siente sonido de agua en la montaña.

(C10)

*Abriéndose paso
se escucha sólo el agua
entre la verde hierba.*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013:69)

La colaboradora (C10) emplea la sinécdoque al reformular el originario “hierbas de primavera” como “primavera”, expresando semánticamente la parte a través formalmente del todo. O, dicho de otro modo, la evocación de la primavera a la que nos llevan estas hierbas es tan fuerte, que se ha prescindido de ellas en la traducción para centrarse solamente en la *primavera*.

Este mismo recurso tropológico es usado por las traductoras S. Ota y E. Gallego, pero en sentido inverso. Es decir, expresando semánticamente el todo –“hierbas de primavera”– a través formalmente de la parte –“verde hierba”–. O, en otras palabras, tomando, en lugar de la hierba primaveral, su característica más destacable –su color verde, fresco, lozano–, expresado como epíteto, por un proceso asociado de antonomasia.

Hemos constatado la diferente valoración que la ambigüedad posee para un hispanohablante y para un japonés. Así, hemos visto que en varios de los haikus originales analizados, no existe una explicitación de relaciones sintáctico-semánticas entre las distintas palabras, ya que sólo se ofrecen palabras con significado conceptual, sin ninguna instrucción desde el punto de vista del significado procedimental.

Esto ocurre en el haiku (3), donde la ausencia de elementos formales que aporten instrucciones de cómo relacionar cohesivamente los conceptos provoca una ambigüedad que posibilita diferentes lecturas. Literalmente, verso a verso, el haiku vendría a decir:

Haiku (3)

Wakeireba + mizuoto bakari + haru no kusa

Abrirse paso + aguasonido, solamente + primavera, de, hierba

Mientras que para algunos colaboradores, como la (C2), no aparece de forma explícita el complemento de lugar del verbo *wakeireba* –‘abrirse paso’–, que ella aporta entre paréntesis en su traducción, y apela a la “imaginación” para completar la escena:

Internado (en lo profundo de la naturaleza)

*las corrientes de agua, solo sus sonidos,
se ven hierbas primaverales*

(C2)

Comentario:

No se refiere dónde interna pero nos imaginamos algún escenario por la palabra *wakeireba* (C2)

Para otros, como la colaboradora (C3), se ha identificado en el texto lo que para la anterior no aparecía, esto es, se ha interpretado el tercer verso del haiku original –*haru no kusa*, ‘hierba de primavera’– como el complemento espacial requerido por el verbo de movimiento.

*Penetro en las hierbas primaverales,
sólo oigo el susurro del agua*

(C3)

Desde nuestro punto de vista como hispanohablantes podría decirse que este hecho es ambiguo, que afecta al grado de comprensibilidad o de transparencia textual. Y, de hecho, es cierto que afecta, pero la ambigüedad no es percibida por los japoneses como algo negativo sino que se ve con un matiz positivo, puesto que favorece múltiples interpretaciones en la lectura de los haikus. Además, es una característica no sólo ya de esta forma poética, sino de la misma comunicación de los japoneses, como explica V. Haya (2013: 2):

La ambigüedad a la hora de expresarse y el respeto a los posicionamientos más contrapuestos son típicos del modo de comunicarse de los japoneses.

Relacionado con la legibilidad, esto es, la percepción visual del texto, o, en palabras de J. Martínez de Sousa (2005: 42), “la cualidad de un texto de ser fácilmente leído desde un punto de vista mecánico o tipográfico (es decir, la forma, no el fondo)”, no cabe duda de que la lengua japonesa posee unas características peculiares que le otorgan sus tres sistemas de escritura: *kanji*, *hiragana* y *katakana*.

Además del significado conceptual que puedan tener las palabras, el hecho de estar escritas con ideogramas o con el silabario *hiragana* (recordemos que el *katakana* se emplea casi exclusivamente para extranjerismos) otorga a la lectura, también a la del haiku, unas connotaciones y unos efectos que no llegan a las versiones en otras lenguas, puesto que se pierden totalmente en la traducción.

Entre los colaboradores, la (C11) ha sido especialmente sensible a este aspecto y lo ha hecho constar en diversas ocasiones en sus comentarios:

Haiku (10): ありたちがくさにのぼってすぐおりる

Ari tachi ga kusa ni nobotte sugu oriru

Hormigas suben a las hierbas, y enseguida, bajan a la tierra.

Comentario:

Está escrito este ku solo en hiragana. Nos transmite un ambiente suave o un ritmo despacio. [...] pero hormigas que aparecen aquí se mueven mucho. Puede ser también que está escrito por un/una niño/niña que aún no ha aprendido letras chinas.

Haiku (11): ひまわりをとって しかられて花をみる

*Himawari o **totte shikararete** hana o miru*

Recogí un girasol/ girasoles, me regañaron, y contemplo la flor/las flores.

Comentario:

Para “totte” y “shikararete”, también se puede emplear letras chinas, pero aquí se usa hiragana. Así nos transmite un ambiente cariñoso, suave.

Haiku (4): 犬が来て水飲む音の夜寒かな

Inu ga kite mizu nomu oto no yosamu kana

Vino un perro y el sonido que bebe agua, en un frío nocturno.

Comentario:

En comparación con otros Haiku, en este ku se pone 「かな」 en vez de “哉”, y eso se sienta más suave visualmente.

En otros Haiku se usa kana con kanji “哉” que antiguamente se usaba, pero ahora no mucho. Al encontrar estos kanji antiguo, los japoneses sobreentendemos que ese ku se habría escrito en tiempos, pero los extranjeros no lo sabrán.

Haiku (8): 枯枝やおみくじひとつ風にゆれ

Kare-eda ya omikuji hitotsu kaze ni yure

Oráculo/s escrito/s atado/s a un ramilla muerta oscila por el viento.

Comentario:

Se escribe aquí hitotsu así “ひとつ” con Hiragana, pero se puede escribir con Kanji también como “一つ”. Escribir con Hiragana nos da imagen suave, algo blando y suelto, etc. Creo que esto supera el tema de la diferencia de fonogramas y ideogramas.

Haiku (9): 苔むす庭の石清水

Koke musu niwa no iwashimizu

En un jardín musgoso, se ve/ven salto/saltos de agua entre rocas.

Comentario:

Iwashimizu: un salto de agua que sale desde entre rocas.

“石” indica rocas, “清”, clara “水”, agua.

[...]. Los caracteres chinos de “石清水” nos hacen imaginar de agua calara recién salida hasta su sonido al leerlos visual e instantemente. Personalmente al ver esta palabra me hace fresca como si se llave mi mente.

En efecto, sólo el hecho de escribir en *kanji* o en *hiragana* puede llevar asociado diferentes tipos de información:

— Un haiku escrito sólo en *hiragana* puede significar que está escrito por un niño.

— En las palabras donde existe la posibilidad de escribirse de las dos maneras –*kanji* o *hiragana*– se percibe la escrita con ideogramas como portadora de mayor rigidez, mientras la escrita con el silabario *hiragana* da cuenta de un ambiente con mayor suavidad y tranquilidad.

— Puede establecerse una relación entre elementos pertenecientes a dos planos muy diferentes, esto es, entre el carácter evocador de la escritura y el significado conceptual de los términos presentes en el haiku. Así, en el haiku (10) la suavidad transmitida por la escritura en *hiragana* se compara por contraste con el rápido movimiento de las hormigas.

— En muchos casos los ideogramas son evocadores de lo que están expresando y apelan a la imaginación, a los sentidos, reforzando lo que ya es muy propio del haiku.

— El significado conceptual de los ideogramas se percibe de manera visual, instantánea, pues “no se leen”, sino que se perciben de una manera global, icónica, directa. Se podría comparar a la percepción inmediata del significado de una señal de tráfico de prohibido aparcar frente a un cartel escrito con el mismo mensaje: “Prohibido aparcar”.

— Un *kanji* puede dar noticia de la época en la que ha sido escrito el haiku.

— La repetición de un mismo *kanji* –como palabra o como parte de una palabra– puede destacar la relevancia de un contenido conceptual al reforzarlo visualmente con la repetición, como sucede en este haiku, donde el *kanji* de luna (月) aparece cinco veces en cuatro palabras:

晴天に有明月の朝ぼらけ

Seiten ni ariake-zuki no asaborake

Kyorai

En un cielo despejado,

al alba, una pálida

Luna, Luna, Luna

(Trad.: V. Haya, 2013: 70)

Otro aspecto relacionado con la legibilidad, tan diferente en español y japonés, es el uso de las mayúsculas. En efecto, como sabemos, en el sistema de escritura japonesa no existen mayúsculas, lo cual puede acarrear cierta ambigüedad y afectar de manera importante al grado de transparencia en la comprensibilidad de un texto, como en el caso de las distintas interpretaciones del siguiente haiku:

Haiku (9)

El jardín del templo Iwashimizu está cubierto de musgo.

(C1)

El chorro de agua clara fluye entre rocas en el jardín cubierto de musgo.

(C7)

Como puede apreciarse, en estas dos versiones hay una parte que coincide en su totalidad –marcada con el subrayado– y otra que es muy diferente.

El motivo de la divergencia es la interpretación de la palabra 石清水 (*iwashimizu*) del haiku original, compuesta, como se observa, por tres ideogramas:

苔	むす	庭	の	<u>石清水</u>
<i>Koke</i>	<i>musu</i>	<i>niwa</i>	<i>no</i>	<u><i>iwashimizu</i></u>
musgo/	crecer/	jardín/	partícula ‘posesión’/	<i>iwashimizu</i>

En la traducción del colaborador (C1) se habla *del templo Iwashimizu*, mientras que en la de (C7) se traduce como *El chorro de agua clara fluye entre rocas*. Lo que sucede es que en el primer caso se ha tomado esta palabra como el nombre propio de un templo –cuyo nombre completo es Iwashimizu Hachimongu– y en el segundo caso se ha tomado como nombre común, con la traducción de su significado ortosémico ‘chorro de agua clara que fluye entre rocas’–.

Como se ve, cuando se traduce al español, en la palabra interpretada como nombre propio no se atiende al significado de los ideogramas que la componen, sino que se utiliza la transliteración del conjunto de la palabra japonesa.

En un caso similar en español, la ambigüedad del término habría quedado salvada por el uso o no de letras mayúsculas.

En el análisis de los haikus que conforman nuestro *corpus* hemos constatado la diferencia entre realizar una lectura intracultural o intercultural. Desde la lectura intercultural se ha verificado la importancia de conocer la cultura de los textos que se están leyendo, en nuestro caso, de conocer la cultura, las costumbres, la geografía, etc., de Japón, para poder entender mejor los haikus.

En unos casos se ha hablado de que resultaba conveniente conocer estos aspectos –aunque este conocimiento no se hace imprescindible para entender el contenido global del haiku–, como en el siguiente caso:

Haiku (2)

春の日や庭に雀の砂浴びて

Haru no hi ya niwa ni suzume no suna abite

Onitsura

*Día de primavera;
gorriones en el **jardín**
bañándose en arena.*

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 296)

ya que, si el lector posee cierto conocimiento acerca de cómo son los jardines japoneses, será capaz de acceder a una lectura más rica y llena de matices.

En otros casos, por el contrario, el conocimiento de determinados elementos⁶⁸ se hace indispensable, puesto que si no se posee una mínima información –a veces ésta es facilitada por los traductores– el haiku puede resultar completamente opaco, como en esta ocasión:

Haiku (8)

*Una rama seca,
está moviéndose al viento
un omikuji*

(C2)

Si no se sabe que un *omikuji* es un papel donde aparece escrito una predicción para la vida –que puede ser positiva o negativa– que se coge al azar a la puerta de un templo sintoísta y que se cuelga en un árbol para purificar la mala suerte, el nivel de transparencia, de comprensibilidad de este haiku ciertamente será muy escaso, por no decir nulo.

⁶⁸ Sobre todo aquellos que son culturalmente muy marcados.

También en relación con el tipo de lectura, intracultural o intercultural, y con la distancia cultural entre Japón y los países hispanohablantes, se han observado diferencias entre los colaboradores japoneses y la colaboradora hispanohablante:

— Diferente estimación, incluso opuesta, de algunas realidades relacionadas con la naturaleza. Por ejemplo, en el haiku (9) la valoración del musgo que ofrecen dos colaboradoras en sus comentarios es totalmente contraria –el subrayado es nuestro–:

Parece que el autor quiere expresar su emoción de ver al Koke (verde natural que crece en el ambiente con alta humedad) con el agua fresca en su jardín. (C12)

Iwashimizu Hachimangu es un santuario sintoísta antiguo que queda en Kioto. Es muy famoso. No he ido pero supongo que tendrá jardines extensos y maravillosos en los que a pesar de su hermosura también crece el musgo. (C13)

Mientras que se aprecia que la colaboradora (C12), japonesa, tiene una visión positiva del musgo –*koke*–, puesto que manifiesta que el autor se emociona al verlo, la colaboradora (C13), por su parte, que es hispanohablante, lo valora negativamente, ya que lo presenta como contrapuesto a la hermosura del jardín –‘el jardín es bello, a pesar de que tiene musgo’–.

Si por un lado, la colaboradora (C12) presenta la posibilidad de experimentar emoción, *aware*, ante la contemplación de algo tan insignificante en la naturaleza como es el musgo, la (C13) probablemente lo asocie con los inconvenientes que conlleva la excesiva humedad, como por ejemplo, los hongos.

— Las diferencias culturales pueden explicar que a veces los occidentales, los hispanohablantes, al leer un haiku tratemos de sacar algún mensaje, alguna moraleja, alguna enseñanza, mientras que los japoneses perciben la escena que se describe como algo concreto, sobre lo que no hay que pensar ni enjuiciar, sólo sentirlo, vivirlo.

Así, la lectura y traducción del haiku (12) escrito por un niño:

おひるねの弟の顔あたたかい

Ohirune no ototo no kao atatakai

En la siesta

la cara de mi hermano pequeño

está calentita

(Trad. V. Haya)

Suscita comentarios muy diferentes entre dos de nuestras colaboradoras, la primera de ellas japonesa y la segunda hispanohablante:

Al lado del/de la poeta, su hermano pequeño está echando la siestita, y el/la poeta tocó la cara. Su cara es muy pequeña, pero ciertamente sienta su calor. Me transmite este poema afectuosidad del/ de la poeta a su hermano.
(C11)

El despertar a la vida a través de la existencia de otros.
(C13)

Mientras que la colaboradora (C11) se refiere al aquí y ahora de lo que se expresa y contempla, la (C13), sin embargo, saca una conclusión global, que supone una intelectualización, una reflexión racional. Evidentemente, la primera actitud es más afín y respeta mejor el espíritu del haiku.

A lo largo del análisis del *corpus* y de estas conclusiones, hemos ido utilizando tanto las traducciones de los haikus elaboradas por los colaboradores, como sus comentarios. Si bien algunos de ellos no han aportado ningún comentario, otros, sin embargo, han realizado interesantes contribuciones.

Entre ellos destaca la colaboradora (C11), quien ha escrito comentarios sobre cada uno de los haikus analizados, tocando aspectos muy variados, como los que tienen que ver con el tipo de escritura, el *kigo*, aspectos gramaticales

–como el uso de singular o plural, la ausencia de sujeto, las perífrasis verbales–, el uso de prefijos honoríficos, la pauta silábica o los aspectos culturales.

En las traducciones realizadas por los colaboradores, como es esperable, existen distintos niveles de incorrecciones lingüísticas así como faltas de adecuación debidas principalmente a usos impropios del léxico. Recordemos que la gran mayoría –todos, excepto una colaboradora hispanohablante– son japoneses aprendientes de español.

Si bien las incorrecciones lingüísticas no siempre impiden la legibilidad / comprensibilidad del mensaje, no es menos cierto que la dificultan, al incrementar en muchas ocasiones el nivel de esfuerzo que se requiere por parte del lector.

Por consiguiente, el texto queda sujeto al grado de gramaticalidad / aceptabilidad –según la cuarta norma de textualidad de R.A. de Beaugrande y W.U. Dressler (1997)– por parte del receptor, que en el caso que nos ocupa se convierte en el lector de traducciones de haikus.

Por ejemplo, en la siguiente traducción se ha producido un uso incorrecto del género del sustantivo femenino *hormiga*:

Haiku (1)

*Mato **un** hormiga. Después de matar uno aparece otro.*

(C8)

La reiteración de la incorrección provoca que el nivel de aceptabilidad por parte del lector disminuya notablemente, puesto que habría sido más tolerada si sólo se hubiera dado una vez, estableciéndose, por tanto, una relación de proporcionalidad inversa: a mayor número de incorrecciones –o de reiteraciones en la misma incorrección– menor grado de aceptabilidad.

También se dan casos en los cuales confluyen incorrecciones gramaticales y faltas de adecuación, como en esta traducción del haiku (7):

*Le quito
la vida **de** una hormiga
siga rebosando otras sin parar*

(C4)

Junto a las incorrecciones gramaticales (uso de la preposición *de* en lugar de *a*, uso de la 3ª persona singular y del modo subjuntivo del verbo *–siga–*, en vez de la 3ª persona del plural y del modo indicativo *–siguen–*), se da una falta de adecuación en la traducción del verbo original *korosu* –‘matar’–.

En efecto, este verbo puede traducirse como “matar” o “quitar la vida”, entre otras posibilidades, pero teniendo como objeto directo *una hormiga*, la segunda opción es menos adecuada.

Dentro de los elementos citados por E. Coseriu (1992: 181-183) para considerar que un texto es adecuado –esto es, adecuación al destinatario, al objeto del hablar y a la situación específica– éste sería un caso de falta de adecuación en cuanto al objeto, pues es más propio usar esta expresión “quitar la vida” cuando el objeto directo se refiere a una persona y no a un insecto, en este caso una hormiga.

El resultado de estas incorrecciones gramaticales y de esta falta de adecuación es una traducción con un alto grado de opacidad, lo cual obliga al lector a realizar un notable esfuerzo por entender el texto, para alcanzar un cierto nivel de comprensibilidad.

En otros casos en los que se dan incorrecciones gramaticales aisladas, el nivel de aceptación consideramos que es elevado, como en:

*Mato y mato **a** las hormigas, pero siguen saliendo una tras otra.*

(C12)

*Mata y mata muchas hormigas.
Todavía **sale, sale***

(C5)

En la versión de (C12) hay un empleo incorrecto de la preposición *a* con un O.D. que no es de persona, ni parece que haya de entenderse como que esté personificado, mientras que en la de (C5) se produce una falta de concordancia de número entre el sujeto *hormigas* y el verbo *sale*.

Igualmente, sucede que en otras ocasiones nos encontramos con faltas de adecuación aisladas. Por ejemplo, en:

Haiku (2)

La luz de la primavera.

En mi patio

*unos gorriones están **duchándose** con la arenilla.*

(C2)

En efecto, *duchándose con la arenilla* puede considerarse una impropiedad léxica, y por tanto, una falta de adecuación en cuanto al uso del español. Si bien en japonés el verbo *abiru* puede significar ‘bañarse’ o ‘ ducharse’, en español, con el complemento “con arena” se utilizaría sólo ‘bañarse’, en paralelismo con otras expresiones como “baño de sol” o “baño de multitudes” y nunca “*ducha de sol” o “*ducha de multitudes”.

Como resultado del análisis de las faltas de corrección y adecuación, hemos observado que el grado de aceptabilidad por parte del lector es mayor ante las incorrecciones que ante la falta de adecuación o, dicho de otro modo, que las faltas de adecuación afectan más a la transparencia del texto que las incorrecciones gramaticales.

En el *corpus* analizado, tres de los doce haikus son poemas escritos por niños. Contrariamente a lo esperable, al menos desde nuestro punto de vista como hispanohablantes, este hecho apenas ha sido comentado por los colaboradores, probablemente porque no lo consideran sorprendente ni relevante. En los haikus (11) y (12) es sobre todo el contenido, “el tono”, lo que les lleva a pensar que el *haijin* puede ser un niño; sin embargo, en el haiku (10) es el hecho de estar escrito

sólo en *hiragana* lo que aporta procedimentalmente la información de que el poema puede estar “escrito por un/una niño/niña que aún no ha aprendido letras chinas”.

A continuación mostramos los comentarios a los que nos referimos:

Haiku (10)

Este ku está escrito todo en hiragana, [...]. Puede ser también que está escrito por un/una niño/niña que aún no ha aprendido letras chinas. (C11)

Haiku (11)

Solo se puede imaginar que el/la autor/a sería un/a niño/a y la otra persona un/a adulto/a como de su familia o escuela. (C12)

Haiku (12)

Parece que el/la autor/a es joven, no solo por el tono de niño sino considerando que su hermanito necesita la siesta (en Japón es un costumbre de los infantes). (C12)

Constatamos, entonces, lo que expresábamos en su momento respecto a que el haiku pertenece a todos: a autores consagrados –como Basho, haiku (1)– y a aficionados –como Tsuji Yoshie, haiku (9) –; a adultos –como Hashimoto Takako, haiku (6)– y a niños –como Koizumi Toshiharu, haiku (11)–; a hombres –como Shiki, haiku (4)– y a mujeres –como Kaga no Chiyojo, haiku (3)–; a autores clásicos –como Onitsura, haiku (2)– y a autores actuales –como Tsuji Mitsuhiro, haiku (8)–. La calidad del haiku no se mide en función del nombre del *haijin*, sino del poema mismo. Así, un haiku escrito por un niño o “por una sencilla ama de casa de la isla de Kyûshû” (Haya, 2004: 41) puede merecer el calificativo de perfecto, mientras que el de un *haijin* consagrado puede ser mediocre.

En este sentido, A. Cabezas (2007: 13) afirma que:

El renombre de un autor no tiene por qué garantizar la excelencia de un poema.

Shiki afirmaba que el ochenta por ciento de la producción de Basho era mediocre. Y Blyth, admirador de Basho,

asegura que, de los dos mil jaikus que escribió, sólo cien son realmente buenos.

Para finalizar, nos gustaría mostrar el grado de coincidencia que presentan las versiones de los colaboradores con respecto a las de los traductores profesionales. Nos fijaremos para ello en los siguientes aspectos:

a) Versos.

En cuanto a la cuestión formal, todas las traducciones de los profesionales se han realizado en tres versos, no así las de los colaboradores, que sólo lo han hecho en el 32% de los casos.

b) Sentido global del haiku.

Coinciden las traducciones de los colaboradores con la versión de los traductores profesionales en prácticamente la totalidad de los casos, esto es, en más del 90% de las ocasiones. Entre las no coincidentes cabe mencionar las ya expuestas al hablar de la ausencia de mayúsculas en japonés y su influencia en la comprensibilidad de un texto. También se hace necesario señalar el caso de una colaboradora, la (C13), quien en el 25% de las ocasiones ha realizado traducciones bastante libres que se alejan de las interpretaciones más seguidas.

En este sentido, compárese la versión del haiku (6) de la colaboradora (C13) con la de (C5), coincidente esta última con la ofrecida por las traductoras profesionales S. Ota y E. Gallego.

*Al tiempo que la gente duerme
la luz de la luna muere.*

(C13)

*En la luz de la luna
duermo con la persona
que va a perder su vida*

(C5)

c) Orden de aparición de las palabras del original.

En las traducciones de los colaboradores se ha seguido totalmente el orden de aparición de los elementos en alrededor del 35% de los casos, frente al casi 42% de los traductores profesionales.

Parcialmente se ha seguido en el 55% de las versiones de los colaboradores, frente al 50% de los traductores profesionales.

El resto de las versiones de los colaboradores, es decir, alrededor del 9%, ha seguido un orden completamente diferente, frente a poco más del 8% de los traductores profesionales.

Como puede observarse, los porcentajes no varían de forma sustancial entre los traductores colaboradores y los traductores profesionales. En ambos casos, en alrededor del 50% de las versiones se mantiene el orden de aparición de los elementos de forma parcial; en el 40% de forma total y sólo en aproximadamente el 10% se sigue un orden completamente diferente.

En cuanto a los colaboradores, se aprecia en algunos de ellos una clara intención de conservar la secuencia original de los términos. Así, destacan el (C6), que la mantiene en el 75% de las ocasiones; la (C11), en más del 66%; y la (C2), que lo hace en el 58% de los casos.

d) Incorrecciones / grado de adecuación.

Como es natural, en este aspecto es donde existe una mayor diferencia en cuanto a los traductores profesionales y los traductores colaboradores. Ya se ha expuesto anteriormente que entre los segundos se han analizado incorrecciones tanto gramaticales como sintácticas o de puntuación. Pero ha de decirse que tampoco las versiones de los profesionales están exentas de errores:

*Las patas delgadas del ciervo
dan un traspiés—
La hierba roja de otoño*

Se puede observar que en esta traducción del haiku (5) que realiza V. Haya (2013: 34) existe un error de concordancia, ya que con el artículo indeterminado singular “un” se ha empleado un sustantivo en plural, “traspies”, en lugar del singular que le correspondería, “traspie”⁶⁹.

Igualmente, ya se ha hablado de los casos de falta de adecuación en las versiones de los colaboradores. Entre los profesionales, nos gustaría mencionar la siguiente traducción:

*Bajo la luz lunar
falleciendo un ser querido;
a su lado me acuesto.*

(S. Ota y E. Gallego, 2013: 132)

Si bien calificarla de falta de adecuación quizás resultaría excesivo, no es menos cierto que se percibe una falta de naturalidad en la expresión “luz lunar” –seguramente elegida por razones métricas–, la cual se ha traducido por más del 83% de los colaboradores como “luz de la luna”, versión que parece más adecuada, en razón de su mayor sencillez y frecuencia de uso.

e) Sujeto / punto de vista narrativo del haiku.

En cuanto a la elección del sujeto/punto de vista narrativo, hemos verificado que no en pocas ocasiones queda en manos del lector o, en el caso de las traducciones, del traductor, puesto que muchas veces este aspecto no aparece de manera explícita y la gramática japonesa permite diferentes interpretaciones.

Comparando las versiones de los colaboradores con las de los traductores profesionales se observa, sin embargo, una gran coincidencia, ya que más del 75% de las veces concuerdan. Entre las no coincidentes destacan las versiones de los haikus (2), (3) y (4). Mientras que en las versiones de los traductores

⁶⁹ La entrada del *DRAE*²² recoge el singular *traspie*, que queda definido en su primera acepción como: “Resbalón o tropezón”.

profesionales no aparece el yo del poeta, en las de muchos colaboradores está presente:

Bien a través de determinantes de primera persona:

Haiku (2)

*Día de primavera;
gorriones en el jardín
bañándose en arena.*

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 296)

*La luz de la primavera.
En mi patio
unos gorriones están duchándose con la arenilla.*

(C2)

O bien a través de la desinencia de primera persona de singular en el verbo:

Haiku (3)

*Abriéndose paso
se escucha sólo el agua
entre la verde hierba.*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013:69)

*Penetro en las hierbas primaverales,
sólo oigo el susurro del agua*

(C3)

Haiku (4)

*Noche fría
Sorbidos del perro que vino
A beber agua*

(Trad.: J. Rodríguez, 1996: 32)

Viene un perro. Oigo al perro beber agua. Noche fría.

(C8)

f) Número de los sustantivos.

En los sustantivos susceptibles de elección de número por parte del traductor, se aprecia una coincidencia entre los colaboradores y los traductores profesionales en la mayoría de las ocasiones (alrededor del 80%). Los casos en los que se presentan divergencias se concentran en cuatro haikus: (2), (3), (5) y (10).

En el haiku (2) la versión del traductor profesional ha optado por el plural “gorriones”:

*Día de primavera;
gorriones en el jardín
bañándose en arena*

(Trad.: F. Rodríguez-Izquierdo, 2009: 296)

Mientras que el 46% de los colaboradores ha preferido el singular, como:

*Un gorrión en un patio
jugando con arena
un día de primavera*

(C4)

Sucede que en el resto de los poemas mencionados, el haiku (3) traducido por S. Ota y E. Gallego y los haikus (5) y (10) por V. Haya, la falta de coincidencia se produce en la misma palabra –*hierba/hierbas*–. Mientras que los traductores profesionales optan por el singular, los colaboradores prefieren el plural en el 66 % de los casos:

*Abriéndose paso
se escucha sólo el agua
entre la verde hierba.*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013: 69)

*Al meterme en campo
Oigo murmullo de agua
Entre hierbas de primavera*

(C6)

g) Omisión / adición de palabras.

Hemos observado que este hecho está presente, aunque en distinta medida, tanto en las traducciones de los colaboradores, ya referidas anteriormente, como en las de los traductores profesionales.

En efecto, si en las versiones de los primeros se ha constatado la supresión de términos del original, llegando en algunos casos incluso a suprimir el *kigo*, la omisión de palabras apenas está presente en las traducciones de los profesionales. Así, sólo se ha hallado un caso, que se ha producido por un proceso de sinécdoque, ya mencionado más arriba:

Haiku (5)

*Abriéndose paso
se escucha sólo el agua
entre la verde hierba.*

(Trad.: S. Ota y E. Gallego, 2013:69)

En esta versión, el original *haru no kusa*, literalmente ‘hierbas de primavera’, se ha traducido como “verde hierba”, suprimiendo el término “primavera” o, más bien, sustituyéndolo. Es decir, se ha expresado semánticamente el todo –“hierbas de primavera”– a través formalmente de la parte –“verde hierba”–, al tomar la característica más destacable de la hierba primaveral –su color verde–.

En cuanto a la adición de palabras, hemos encontrado algunos casos, como el siguiente, donde se ha añadido la parte subrayada:

Haiku (9)

*El sonido del agua
entre las piedras del jardín
cubiertas de musgo*

(Trad.: V. Haya, 2013: 59)

Podría pensarse que el agua fluyendo entre las piedras del jardín efectivamente provoca un sonido, pero hacer explícito lo que no aparece así en el original, sería poner el énfasis en la interpretación del traductor y no en el *aware* del autor.

Una versión más ajustada al original sería la de la colaboradora (C2):

*En el jardín musgoso,
mana el agua pura
entre las piedras.*

En el siguiente haiku también hay dos expresiones añadidas, que subrayamos:

Haiku (10)

*Las hormigas en fila
suben por una hoja de hierba...
y en seguida bajan*

(Trad.: V. Haya, 2004: 23)

El primer añadido puede explicarse desde el conocimiento del mundo, pues sabemos que las hormigas normalmente se mueven “en fila”, una detrás de otra. En cuanto al segundo, parece que se trata de focalizar la atención –como probablemente haya ocurrido en la niña *haijin*–: la “fila de hormigas” antes mencionada sube por “una hoja de hierba” en concreto, y no por otras posibles. De cualquier forma, son elementos ajenos al original que posiblemente no sean necesarios.

Puede compararse con la versión, más literal, de una colaboradora:

*Las hormigas
suben a las hierbas
y bajan enseguida*

(C4)

Hay otros casos, sin embargo, en los que habría que hablar no ya de adición de palabras, sino más bien de adición de información que puede estar sobrentendida. Así, comparando estas dos versiones:

Haiku (6)

*Bajo la luz lunar
falleciendo un ser querido;
a su lado me acuesto.*

(S. Ota y E. Gallego, 2013: 132)

A la luz de la luna me acuesto con una persona cuya vida se acaba.

(C3)

La traducción de la colaboradora (C3) –*una persona*– es más literal que la de las traductoras S. Ota y E. Gallego –*un ser querido*–. Pero, en efecto, puede inferirse que la “persona cuya vida se acaba” y con la que se acuesta el *haijin* no es un desconocido, sino “un ser querido”.

En definitiva, a pesar de que en el proceso de traducción de haikus al español, por distintos motivos, se ha podido perder o distorsionar parte de la riqueza conceptual y procedimental que el original posee, hacemos nuestra la afirmación de F. Rodríguez-Izquierdo (2009: 214):

La traducción del haiku japonés es un compromiso literario que sólo deja a salvo ciertos elementos del original. Pero es mejor leer traducciones que desconocer el haiku. También la traducción puede inspirar.

ÍNDICE DE HAIKUS CITADOS

AUTOR	HAIKU	PÁGINA
	PARTE PRIMERA	
1. Santoka	Orinando con alegre desenfado... Todo plagado de brotes de hierba	9
2. Santoka	Friendo pescado, A veces también friéndome la mano Vida en soledad	9
3. Santoka	Sobre la nieve cae la nieve Estoy en paz	10
4. Teitoku	La nube, una serpiente que se traga a la rana-Luna	21
5. Issa	Llovizna en la aldea- Un aprendiz vino llorando de la montaña	22
6. Santoka	En el agua hay un reflejo Es alguien que va de viaje	23
7. Shiki	Pisoteado, el esqueleto de un cangrejo muerto Esta mañana de otoño	24
8. Johaku	Una silueta al atardecer: la libélula moja su cola en el agua que fluye	25
9. Issa	Sobreviviendo a mis seres queridos, obstinado en sobrevivir... ¡Y muerto de frío!	26
10. Kyoroku	Este mes saldrá de cuentas, le pesa la barriga ¡y está plantando arroz!	26

11. Basho	¡Qué peste a pescado! Sobre una hoja de konagi Las tripas de una carpa.	27
12. Suzuki Masajo	Por aquel entonces yo no tenía compasión: quemé una oruga peluda	27
13. Seiju	Ni siquiera un momento las cosas permanecen en su estado el color de los árboles	28
14. Santoka	Dentro del viento se alza una voz clara: Alabanza al Buda de la Compasión	28
15. Issa	En esa puerta, cuidado con la cabeza. Cambio de ropas	28
16. Jaku	Dormían cada uno a su aire, “diez hombres, diez colores” ¡El calor que hace!	29
17. Basho	¡Qué santidad la del hombre que ante un relámpago no comprende (la Realidad)!	40
18. Basho	Cuervo posado en la rama de la tarde de otoño En las ramas secas se están posando unos cuervos Atardecer de otoño	46
19. Watanabe Kazan	Flor de asagao; incluso torpes pinturas están llenas de emoción	49
20. Oshima Ryota	Mirando la luz corre viento. Noche de nieve	50

21. Buson	Deteniéndose en la campana del templo duerme una mariposa	62
22. Shiki	Deteniéndose en la campana del templo reluce una luciérnaga	62
23. Buson	Hojas caídas del sauce— La corriente clara se ha secado, Piedras aquí y allá	69
24. Basho	Un campo entero Plantado de semillas de arroz Parto desde el sauce	70
25. Buson	Cede la noche A la costa rocosa se acerca... ¡Una medusa!	74
26. Haku-un	Las patas delgadas del ciervo dan un traspies— La hierba roja de otoño	81
27. Yoshida Toshiro	Octavo mes— Hay que hacer fuerza incluso para limpiar las gafas	81
28. Shuoshi	Rosas silvestres empapadas de lluvia. Esparavel.	89
29. Shiki	No hay un milano que se atreva a acercarse a la pandorga	89
30. Buson	Cuando nada, la rana está en un estado de completa entrega La rana nada segura nada	90

31. Santoka	En la mano, un tomate que ofrezco al Buda, a papá y a mamá.	95
32. Basho	El viejo estanque. Se zambulle una rana. Ruido de agua. El estanque antiguo, salta una rana. ¡El ruido del agua! Un viejo estanque, al zambullirse una rana ruido de agua. La vieja charca Zambullón de una rana Ruido del agua	100
33. Issa	Lluvia vernal. A su gato a bailar le enseña un niño. Cuando las lluvias primaverales, la niña al gato le enseña bailes Lluvias de primavera: El niño enseña baile al gato	101
34. Santoka	Te ofrezco udon, querida mamá Yo mismo me lo comeré	119
35. Ota Seiko	Chal primaveral. ¡Soy esposa de un profesor	120
36. Sugita Hisajo	Remiendo tabi Sin poder ser Nora, esposa de un profesor.	121

37. Ryokan	<p>Estanque nuevo, salta dentro una rana y no hace ruido.</p> <p>En otro estanque no hay sonido ni hay salto (tal vez ni hay rana)</p> <p>El nuevo estanque salta una rana– ¡Ni el menor ruido!</p>	122
38. Chiyo	<p>La rana infla el buche ante las nubes que traen la lluvia</p>	125
39. Issa	<p>Gran calma; solo voy, solo me entretengo</p>	137
40. Kyorai	<p>En un cielo despejado, al alba, una pálida Luna, Luna, Luna</p>	138
41. Basho	<p>Envolviendo los dulces de arroz con la otra mano se retira el pelo de la frente</p>	139
42. Taigi	<p>Estaba charlando con el guarda del puente... ¡La despedida de la Luna!</p> <p>La Luna y el guarda del puente Conversación en la noche Y, por fin, el adiós</p>	140
43. Issa	<p>En el cielo azul escribo con el dedo. Crepúsculo de otoño.</p>	141
44. Buson	<p>Labrando el campo a la sombra del monte. No canta un pájaro.</p>	141
45. Buson	<p>En mismo coche, bajo agua de primavera, cuchicheando</p>	141

46. Issa	Sin premio ni castigo: invierno al abrigo	146
47. Basho	Pescar cormoranes me divierte un ratito y después me deprime un poquito	146
48. Kusatao	Gira la chola, se lame y acicala: gato de luna.	147
49. Katoo Kyootai	<i>Kagamimochi.</i> En casa con mi madre, aún añoro a mi padre.	148
50. Buson	Los dafodiles. Frío en la capital, acá y allá.	149
51. Bosha	Como yo como equisetos de invierno, soy San Buengusto.	150
52. Hoshino Tatsuko	Vivos destellos las semillas despedían cuando sembré	155
53. Onitsura	Otra vez y otra más al caer las flores del cerezo este abotargamiento...	157
54. Issa	Bajo las flores deja de haber personas del todo extrañas Bajo la sombra de un cerezo en flor, ¿es que hay extraños?	158
55. Kyoshi	Sobre un cazo votivo que flota en el agua la nieve de primavera	160

56. Kyoroku	Junto a las deutzias un caballo roano. Amanecer.	162
57. Takaya Sooshuu	Flor de cerezo; siendo la mar azul a la mar vuela	177
58. Usuda Aroo	Verde arrozal. Un sendero lo cruza alumbrando la luna.	177
59. Takano Sujuu	Tengo sangre de labrador. Reverdece mi trigo.	178
60. Santoka	Con un cuerpo dispuesto a morir donde sea Viento de primavera Con viento de primavera, el cuerpo puede morir donde sea No importa dónde Morir con el cuerpo Viento de primavera	174
61. Muroo Saisei	Lluvia primaveral. Está por amanecer, canción de cuna.	187
62. Bashoo	Primavera; la montaña sin nombre en la fina niebla.	187
63. Buson	El narciso: a la mujer bonita le dolerá la cabeza.	187
64. Washitani Nanako	¡Melancolía primaveral! Se ha desprendido el eje del abanico de baile.	188
65. Uchida Hyakken	El grillo anuncia la llegada del alba. Energía en su voz.	188

66. Issa	Siento frío cada vez que me apoyo. ¡Vigas de la casa!	189
67. Issa	En la sombra de la hierba se queja en voz baja. ¡Maldita rana!	189
68. Issa	Día largo. Con el pico abierto vuela un cuervo.	190
69. Buson	Sólo el monte Fuji dejasteis por cubrir, jóvenes hojas...	190
	PARTE SEGUNDA	
(1) Basho	Este camino que ni un solo hombre anda. Tarde de otoño.	199
70. Miyoshi Tatsuji	El viento de la ciudad; se vende un molinillo	200
(2) Onitsura	Día de primavera; gorriones en el jardín bañándose en arena.	233
(3) Kaga no Chiyojo	Abriéndose paso se escucha sólo el agua entre la verde hierba.	236
(4) Shiki	Noche fría Sorbidos del perro que vino A beber agua	251
(5) Haku-un	Las patas delgadas del ciervo dan un traspies— La hierba roja de otoño	268
(6) Hashimoto Takako	Bajo la luz lunar falleciendo un ser querido; a su lado me acuesto.	286

(7) Seishi	Mato una hormiga. Y, en cuanto sale la siguiente, también la mato	301
(8) Tsuji Mitsuhiro	Un solo lazo de papel votivo en una rama seca movida por el viento	318
(9) Tsuji Yoshie	El sonido del agua entre las piedras de jardín cubiertas de musgo	338
(10) Kataoka Yumiko	Las hormigas en fila suben por una hoja de hierba... y en seguida bajan	356
(11) Koizumi Toshiharu	Mientras me reñían por haber cogido el girasol, yo miraba la flor	369
(12)	En la siesta la cara de mi hermano pequeño está calentita	387

BIBLIOGRAFÍA

ALLIENDE GONZÁLEZ, Felipe (1994): *La legibilidad de los textos*. Santiago de Chile, Andrés Bello.

ALONSO, Mariví (2009): “El microrrelato: Un género que recicla”. *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, [en línea] 20/1, 28-47.
Disponible en: <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>

ALONSO, Rosario y M^a Vega DE LA PEÑA DEL BARCO (2004): “Sugerente textura, el texto breve y el haiku. Tradición y modernidad”. En F. Noguerol Jiménez (Ed.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 95-106.

ALVES, Fábio, José Luiz GONÇALVES y Karina S. SZPAK (2014): “Some thoughts about the conceptual/procedural distinction in translation: A key-logging and eye-tracking study of processing effort”. En R. Muñoz Martín (ed.), *Minding Translation - MonTI* 1, 151-175.

ARCOS, Angustias de (2002): *Los marcadores textuales en la prosa periodística de Francisco Umbral*. (Trabajo de investigación inédito presentado para la obtención de la suficiencia investigadora), Departamento de Lengua Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.

ASIAIN, Aurelio (2013): “Posibilidad del haiku”. En *Actas del Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica*. Tokio, Instituto Cervantes de Tokio, 117-123.

BARRIO-CANTALEJO, Inés M^a et al. (2008): “Validación de la Escala INFLESZ para evaluar la legibilidad de los textos dirigidos a pacientes”. *Anales del Sistema Sanitario de Navarra*, 31/2[en línea], 135-152.
Disponible en:
<http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S113766272008000300004&lng=es&nrm=iso&tlng=es>

BEAUGRANDE, Robert de y Wolfgang Ulrich DRESSLER (1997): *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona, Ariel.

BENVISTE, Émile (1974): *Problemas de lingüística general I*. Madrid, Siglo XXI.

BERNÁNDEZ, Enrique (1982): *Introducción a la Lingüística del Texto*. Madrid, Espasa-Calpe.

BLAKEMORE, Diana (1987): *Semantic Constraints on Relevance*. Oxford, Basil Blackwell.

BLAKEMORE, Diana (2002): *Relevance and Linguistic Meaning: The Semantics and Pragmatics of Discourse Markers*. Cambridge, Cambridge University Press.

BLAS VEGA, José y Manuel RÍOS RUIZ, (1988): *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco*, 2 vols. Madrid, Cinterco.

BORBOLLA, Óscar de la (2001): *Las vocales malditas*. México, Nueva Imagen.

Disponible en:

<<https://cantarcatolico.files.wordpress.com/2014/06/las-vocales-malditas-oscar-de-la-borbolla.pdf>>

BUSON, Yosa (1992): *Selección de jaikus*. Traducción de Justino Rodríguez, Kimi Nishio y Seiko Ota. Madrid, Hiperión.

BUSTOS GISPert, José Manuel (1996): *La construcción de textos en español*. Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca.

CABEZAS, Antonio (2007): *Jaikus inmortales*. Madrid, Hiperión.

CASADO VELARDE, Manuel (1988): *Lenguaje y Cultura*. Madrid, Síntesis.

CASADO VELARDE, Manuel (1993): *Introducción a la gramática del texto en español*. Madrid, Arco Libros.

CASALMIGLIA, Helena y Amparo TUSÓN (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel.

CASSANY, Daniel (2004): *La cocina de la escritura*. Barcelona, Anagrama.

CASSANY, Daniel (2006): *Tras las líneas*. Barcelona, Anagrama.

CHAN, Guojian (2009): “Interculturalidad, aspectos metodológicos, teóricos y prácticos. Desde la cultura china”. En M^a A. Penas y R. Martín (eds. y coords.), *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*. Rabat, Universidad Mohamed V de Rabat, Universidad de Bergen y Ed. CantArabia, 349-381.

COSERIU, Eugenio (1992): *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del habla*. Madrid, Gredos.

COSERIU, Eugenio (2007): *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas. Madrid, Arco Libros.

COURTÉS, Joseph (1997): *Análisis semiótico del discurso: del enunciado a la enunciación*. Madrid, Gredos.

DERWING, Trasey M. (2008): "Curriculum issues in teaching pronunciation to second language learners". En J. Hansen Edwards y M. Zampini (eds.), *Phonology and Second Language Acquisition*. Amsterdam, John Benjamins, 347–369.

DERWING, Trasey M. *et al.* (2009): "The relationship between L1 fluency and L2 fluency development". *Studies in Second Language Acquisition*, 31/04, 533–557.

DOUGILL, John (2012): *In Search of Japan's Hidden Christian*. Tokio, Tuttle.

EGUREN, Luis y Olga FERNÁNDEZ SORIANO (2006): *La terminología gramatical*. Madrid, Gredos.

ENCINAR, Ángeles y Carmen VALCÁRCEL (eds.) (2011): *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales*. Madrid, Sial Ediciones.

ESCANDELL VIDAL, M^a Victoria y Manuel LEONETTI (2000): "Categorías funcionales y semántica procedimental". En M. Martínez Hernández *et al.* (eds.), *Cien años de investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad*. Madrid, Ediciones Clásicas, 363-378.

ESCANDELL VIDAL, M^a Victoria (2004): "Aportaciones de la Pragmática". En J. Sánchez Lobato e I. Santos Gargallo (dirs.), *Enseñar español como segunda lengua o lengua extranjera. Vademécum para la formación de profesores*. Madrid, SGEL, 179-198.

Disponible en:

<http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/04/DOCENTE/MARIA_VICTORIA_ESCANDELL_VIDAL/PUBLICACIONES/APORTACIONES%20DE%20LA%20PRAGM%C3%81TICA.PDF>, 1-16.

ESCANDELL VIDAL, M^a Victoria y Manuel LEONETTI (2011): "On the Rigidity of Procedural Meaning". En M^a V. Escandell Vidal, M. Leonetti y A. Ahern (eds.), *Procedural Meaning*. Bingley, Emerald, 81-102.

Disponible en:

<http://www3.uah.es/leonetti/papers/Escandell_Vidal_Leonetti_OntheRigidityofProceduralMeaning.pdf>, 1-17

FIGUERAS, Carolina (1999): "La semántica procedimental de la puntuación". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 12 [en línea], 1-13.

Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/puntuac.html>>

FIGUERAS, Carolina (2014): "Pragmática de la puntuación y nuevas tecnologías". *Normas (Revista de estudios lingüísticos hispánicos)*, 4, 135-160.

FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (1992): "La cohesión y la coherencia textual, claves en el análisis e interpretación de los textos". En A. Aranda Ortiz, (ed.), *Problemas y métodos en el análisis de textos*. Sevilla, Univ.de Sevilla, 123-45.

FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (2000): *Lingüística pragmática y Análisis del discurso*. Madrid, Arco/Libros.

FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (2007): *Sintaxis del enunciado: los complementos periféricos*. Madrid, Arco/Libros.

GARCÉS GÓMEZ, M^a Pilar (2008): *La organización del discurso: marcadores de ordenación y de reformulación*. Madrid, Iberoamericana.

GARCÍA LANDA, José Ángel (2008): "Narración, identidad, interacción: relectura". En M^a C. López Sáenz y B. Penas Ibáñez (eds.), *Paradojas de la interculturalidad: filosofía, lenguaje y discurso*. Madrid, Biblioteca Nueva, 183-202.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jairo Javier (2015): “La etimología y la motivación, y su proyección cultural”. *Linred*, XII [en línea].

Disponible en: <http://www.linred.es/numero13_monografico_Art1.html>

GARRIDO MEDINA, Joaquín (1997): *Estilo y texto en la lengua*. Madrid, Gredos.

GLÄSER, Rosemarie (1995): *Linguistic features and genre profiles of scientific English*. Frankfurt, Peter Lang.

GONZÁLEZ CALVO, José Manuel (2002): “Enunciado y oración como unidades textuales enunciativas”. *Revista de Investigación Lingüística*, V/1, 135-153.

GONZÁLEZ CALVO, José Manuel (2009): “Gramática y estructura textual: propuesta metodológica”. En M^a A. Penas y R. González (eds.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 159-179.

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla (2009): “Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto”. *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 14 /27, 149-163.

GONZÁLEZ PÉREZ, Rosario (2003): “Saber hablar vs. saber interpretar: sobre el concepto de congruencia en E. Coseriu”. *Odisea: Revista de Estudios Ingleses*, 3, 69-86.

GONZÁLEZ PÉREZ, Rosario (2009): “Tipología textual y coherencia discursiva”. En M^a A. Penas y R. González, (eds.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 207-222.

GORLÉE, Dinda L. (1997): “Hacia una Semiótica textual peirciana (I)”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 6, 308-326.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1996): *Introducción a la semántica funcional*. Madrid, Síntesis.

GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (2002): *De pragmática y semántica*. Madrid, Arco/Libros.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1990): *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid, Cinterco.

HAYA, Vicente (2004): *El espacio interior del haiku*. Barcelona, Shinden Ediciones.

HAYA, Vicente, José Manuel PORTALES y Abdennur PRADO (2005): *Haikus japoneses de vuelo mágico*. Barcelona, Azul Editorial.

HAYA, Vicente y Hiroko TSUJI (2007a): *Taneda Santoka. Saborear el agua. Cien haikus de un monje zen*. Madrid, Hiperión.

HAYA, Vicente (2007b): *Haiku-dô: El haiku como camino espiritual*. Barcelona, Kairós.

HAYA, Vicente (2007c): “El haiku japonés: esencia y tipología”. *Pliegos de Yuste. Revista de cultura y pensamiento europeo*, 5/I, 91-100.

HAYA, Vicente (2013): *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona, Kairós.

HELFT, Claude (2007): *Los orígenes del mundo. Mitología japonesa*. Barcelona, Blume.

HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto (1999): “Orden de palabras, sentido y estilo en la traducción”. En M. A. Vega y R. Martín-Gaitero (eds.), *Lengua y Cultura. Estudios en torno a la Traducción*. Madrid, Editorial Complutense, 141-147.

ISSA, Kobayashi (2011): *Cincuenta haikus*. Traducción de Ricardo de la Fuente y Shinjiro Hirosaki. Madrid, Hiperión.

KACIAN, Jim (2004): “Looking and Seeing: How Haiga Works”. En Jim Kacian (ed.), *The Red Moon Anthology of English-Language Haiku*. Red Moon Press, 126-153.
Disponible en: <<http://www.gendaihaiku.com/kacian/haiga.html#top>>, 1-58.

LAGMANOVICH, David (2006): “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 32 [en línea], 1-23.
Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>>

LAMÍQUIZ, Vidal (1994): *El enunciado textual. Análisis lingüístico del discurso*. Barcelona, Ariel.

LEONETTI, Manuel y M^a Victoria ESCANDELL VIDAL (2004): “Semántica conceptual/Semántica procedimental”. En M. Villayandre Llamazares (ed.), *Actas del V Congreso de Lingüística General*. Madrid, Arco/Libros, 1727-1738.

LEONETTI, Manuel y M^a Victoria ESCANDELL VIDAL (2012): “El significado procedimental: rutas hacia una idea”. En M^a. C. Horno y J. L. Mendívil (eds.), *La sabiduría de Mnemósine. Ensayos de historia de la lingüística ofrecidos a José Francisco Val Álvaro*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 157-167.
Disponible en:
<http://www3.uah.es/leonetti/papers/Escandell_Leonetti_Horno_y_Mendivil.pdf>, 1-11.

LOUREDA LAMAS, Óscar (2009): “Que 30 años no es nada... tradición y modernidad de la lingüística del texto de Eugenio Coseriu”. En M^a A. Penas y R. González (eds.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 65-88.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (2007): *Colección de cantes flamencos*. Mairena de Aljarafe, Sevilla, Extramuros.

MACHADO, Manuel (2008): *Cante hondo*. Sant Cugat del Vallès, Nortésur.

MARTÍNEZ DE SOUSA, José (2005): *Manual de edición y autoedición*. Madrid, Pirámide.

MAYOR SERRANO, M^a Blanca (2012): “Comprensibilidad y utilidad”. En Ignacio Basagoiti (Coord.), *Alfabetización en salud. De la información a la acción*. Valencia, Itaca/TBS, 281-294.
Disponible en: <<http://www.salupedia.org/alfabetizacion/>>

MONTERO CURIEL, Pilar (1996): “Las polémicas sobre la traducción a principios del siglo XX”. *Livius: Revista de estudios de traducción*, 8, 143-154.

MONTOLÍO DURÁN, Estrella (1998): “La Teoría de la Relevancia y el estudio de los marcadores discursivos”. En M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío Durán (coords.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*. Madrid, Arco/Libros, 93-120.

MUNRO, Murray J. y Tracey M. DERWING (1995): “Processing time, accent, and comprehensibility in the perception of native and foreign-accented speech”. *Language and Speech*, 38/3, 289–306.

OTA, Seiko y Elena GALLEGO (2013): *Kigo. La palabra de estación en el haiku japonés*. Madrid, Hiperión.

OTA, Seiko (2013b): “Una sugerencia para el desarrollo del haiku en español”. En *Actas del Congreso Internacional sobre el español y la cultura hispánica*. Tokio, Instituto Cervantes de Tokio, 107-116.

Disponible en:

<http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/tokio_2013.htm>

PENAS, M^a Azucena (2005): “Coseriu y los distintos planos de la actividad del hablar y del saber lingüístico en relación con el contenido y las categorías lógicas del juicio”. *Cauce*, 28, 279-306.

PENAS, M^a Azucena (2009): “Principio sintáctico de linealidad en el hipotexto y parámetro semántico-pragmático de continuidad en el ^{hiper(ciber)}texto”. En M^a A. Penas y R. González (eds.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 115-158.

PENAS, M^a Azucena (2010): “Procesos léxico-semánticos en el campo tropológico: usos especializados y usos comunes”. *Cuadernos del Instituto Historia de la lengua (Cilengua)*, 5, 117-162.

PENAS, M^a Azucena (2011): “From Conceptual Meaning to Intentional Meaning in Argumentative Persuasion: A Literary Case”. En B. Penas, M. Muñoz y M. Conejero (eds.), *Con/Texts of Persuasion*. Kassel, Edition Reichenberger, 113-134.

PENAS, M^a Azucena (2013a): “Haiku y flamenco. Un caso paradigmático de abstracción conceptual y minimalismo formal, con especial atención al significado nocional y procedimental”. *Verba Hispanica*, XXI, 56-75.

PENAS, M^a Azucena (2013b): “Superávit en la curva melódica y déficit en la estructura silábica”. En M^a A. Penas (ed.), *Panorama de la fonética española actual*. Madrid, Arco Libros, 401-451.

- PENAS, M^a Azucena (2014a): “Dô o camino de búsqueda hacia la brevedad del instante mediante la concisión conceptual y procedimental en haiku y microrrelato. Análisis contrastivo”. En C. Tirado (coord.), *Japón y Occidente. Estudios comparados*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 219-239.
- PENAS, M^a Azucena (2014b): “Dialogicidad en contextos cruzados. Conciencia metapragmática y significado procedimental en el humor gráfico de Quino”. *Oralia*, 17, 317-346.
- PENAS, M^a Azucena (2015a): “La traducción intralingüística”. En M^a A. Penas Ibáñez (ed.), *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*. Madrid, Síntesis, 73-101.
- PENAS, M^a Azucena (2015b): Entrada *Enunciado* en *DETLI. Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*, dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid, CSIC y Union Académique Internationale. En prensa.
- PÉREZ, Juan Francisco y M^a Victoria PORRAS (2006): *A la intemperie*. Juan de Mairena Editores.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001): *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.) [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es/rae.html>>
- REGUEIRO, M^a Luisa (2010): *La sinonimia*. Madrid, Arco/ Libros.
- REYES, Graciela (1984): *Polifonía textual*. Madrid, Gredos.
- REYES, Graciela (1996): *El abecé de la pragmática*. Madrid, Arco/Libros.

ROMÁN MÍNGUEZ, Verónica (2010): “Recursos bibliográficos profesionales para el traductor e intérprete”. *Entreculturas. Revista de traducción y comunicación intercultural*, 2, 189-203.

SHIKI, Masaoka (1996): *Cien jaikus*. Edición y traducción de Justino Rodríguez. Madrid, Hiperión.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (2009): *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid, Hiperión.

RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1996): “Traducción y creación del haiku en español”. *Vasos Comunicantes*, 7, 45-50.

RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana (2008): *Pragmática y Gramática. Condiciones concesivas en español*. Frankfurt am Main, Peter Lang.

ROJO, Violeta (1996): *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas, Equinoccio.

RUBIO, Carlos (Ed.) (2005): *Kokinshuu. Colección de poemas japoneses antiguos y modernos (El canon del clasicismo)*. Madrid, Hiperión.

RUBIO, Carlos (2007): *Claves y textos de la literatura japonesa*. Madrid, Cátedra.

RUBIO, Carlos (2011): *El pájaro y la flor*. Madrid, Alianza Editorial.

RUMBO, José M^a et al. (2005): “Legibilidad de la Documentación Escrita en UCI”. *4º Congreso Virtual de Cardiología* [en línea], 1-6.
Disponible en: <<http://www.fac.org.ar/ccvc/llave/tl187/tl187.pdf>>

SÁNCHEZ-GEY, Juana (2009): “El carácter ontológico y ético de la palabra como generadora de texto”. En M^a A. Penas y R. González (eds.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 41- 64.

SHIRANE, Haruo (2000): “Más allá del momento haiku. Basho, Buson y los mitos del haiku moderno” (traducción de Rony Vargas). *Modern Haiku*, XXX/1. Disponible en:
<http://www.elrincondelhaiku.org/doc/momento_haiku_shirane.pdf>, 1-14.

SILVA, Alberto (2008): *El libro del haiku*. Madrid, Visor.

SPERBER, Dan y Deirdre WILSON, (1994): *La Relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid, Visor.

TAKUBOKU (2000): *Un puñado de arena*. Traducción de Antonio Cabezas. Madrid, Hiperión.

TANIGUCHI, Megumi (2009): “Algunas consideraciones prácticas sobre las traducciones hispano-japonesas”. En M^a A. Penas y R. Martín (eds. y coords.), *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*. Rabat, Universidad Mohamed V de Rabat, Universidad de Bergen y Ed. CantArabia, 383-405.

VAN DIJK, Teun A. (1988): *Texto y contexto*. Madrid, Cátedra.

VERGARA MARTÍN, Gabriel M^a (2007): *El cante jondo. Siguiriyas gitanas, soleares y soleariyas*. Mairena de Aljarafe, Extramuros.

VILARNOVO, Antonio (1991): “Teorías explicativas de la coherencia textual”. *Revista Española de Lingüística*, 21/1, 125-144.

WATKINS, Montse (1999): "Reflexiones sobre la traducción de literatura japonesa al castellano". *Cuadernos Canela*, 11, 33-49.

Disponible en:

<<http://www.canela.org.es/cuadernoscanela/canelapdf/cc11watkins.pdf>>

